BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Marx, Adolf Bernh.

Vollständige Chorschule Mit Übungssätzen in Partitur

Leipzig 1860

Mus.th. 2193
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599002-8

th.
3

Mus. th. 2193

<36631547520016

<36631547520016

Bayer. Staatsbibliothek

Mus.th. 2193
843

VOLLSTÄNDIGE

CHORSCHULE.

VON

ADOLF BERNHARD MARX.

MIT ÜBUNGSSÄTZEN IN PARTITUR.

LEIPZIG.
DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF UND HÄRTEL.
1860.
ENTD. STAT-HALL. LONDON.

Man bittet die Rückseite dieses Umschlags zu vergleichen.

H 107 = G

CHORSCHULE.

VOLLSTÄNDIGE

CHORSCHULE.

VON

ADOLF BERNHARD MARX.

MIT ÜBUNGSSÄTZEN IN PARTITUR.

LEIPZIG.

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF UND HÄRTEL.

1860.

ENTD. STAT-HALL. LONDON.

Bayerische Staatsbibliothek München

Das Recht der Herausgabe in englischer und französischer Uebersetzung hat der Verfasser sich vorbehalten.

BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS

Bayerische Staatsbibliothek München

Vorrede als Einleitung.

Wenn neunjährige Bedenkzeit, die jener römische Schalk *) einst den armen Schriftstellern (nur sich selber nicht) angerathen, das Gewissen zufriedenstellen könnte, so dürft' ich mit doppelter Beruhigung dies Buch dahingeben; denn Gedanken und Versuche zu demselben reichen weiter zurück und haben nimmer von mir ablassen wollen. Was mich indess arbeiten und zögern und zuletzt ein Ende machen geheissen, was ich vor Allem, vor dem Werke selbst zu aller Berufenen Erwägung bringen möchte, das ist nichts Anderes, als die Wichtigkeit des Gegenstandes, dem das Buch zu dienen wünscht. Nach welcher Richtung man hinausschaut, diese Wichtigkeit des Gegenstandes tritt vor das Auge hin und wächst vor ihm empor.

Sie beruht, diese Wichtigkeit, auf der Bedeutsamkeit des Chorgesangs für Volksleben und Kunstbildung. Soll Musik im Volke lebendig werden und das Leben des Volks erhöhn, soll wahrhafte Musikbildung — nicht Anlernung und Anputz von aussen, sondern Eingeburt in das Leben und Entfaltung aus demselben — gepflegt werden: so kann das nimmermehr gelingen, als durch Pflege des Chorgesangs.

Das Volk, besonders unser deutsches Volk, liebt Musik; sie ist ihm Aushall der allgemeinen Lebensbewegung, die Stimme des Gemüths, in der es das Wogen des eigenen Seelenlebens vernimmt. In allen der Musik zugänglichen Völkern ist es so, bei uns war es so, soweit (bis zu den römischen Geschichtschreibern hinauf) die Kunde vom Volk der Deutschen reicht. In seinen Volksliedern träumt das Volk sein Dasein, sein Gemüthsleben künstlerisch noch einmal durch, ohne sich bewusst zu werden, was damit im Grunde gemeint sei und geschehe, wie die Völker an ihren Mythen und Sagen festhalten, ohne der verhüllten Wahrheit, die in ihnen ruht, alsobald näher zu dringen; nur dem bewusstern Einblick enthüllt sich im Mythos der Gedanke, der Lebensinhalt des Volks im Liede. Das Volkslied ist der verhüllte Ausdruck des Volkssinnes und Volkslebens; das beharrende Grundwesen und die

*) *Nonum prematur in annum. Horatius.*

Wandlungen und Fortschritte dieses Lebens, Beides ist Grundgehalt des Volksliedes.

Die musikalische Form desselben ist der Chor, und nur der Chor; schon desswegen, weil für die Vielheit von Menschen, die das Volk bilden, die Vielheit der Singenden im Chor einzig der gemässe Ausdruck ist. Der Volkssinn selbst drängt zu dieser Form hin. Mag es gelegentlich nur ein Einzelner sein, der das Volkslied anstimmt, das Volk kann nicht lange stumm und untheilnehmend bleiben; es muss selber dabei sein, wo sein eigen Gemüth und Leben sich regt, es stimmt ein, wär' es auch nur im Schlussreim (im sogenannten Refrain), sei es auch in naturalistischer Einstimmigkeit; der Gedanke, das Bedürfniss des Chorgesangs sind unabweislich. Und wo nur ein Ansatz zu reicherer Musikbildung hat haften wollen, da geht das Volk über jene rohe Einstimmigkeit hinaus, die Stimme an Stimme, Menschen an Menschen ohne Rücksicht auf Besonderheit und Freiheit fesselt; unsre deutschen Studenten und Handwerksburschen, die Sonntag Abends aus Gärten und Dörfern heimkehrenden Schaaren fröhlicher Paare wagen sich wohlgemuth und oft ganz glücklich in Zweistimmigkeit hinein, unsre deutschen Aelpler lassen sich, blos dem eignen Sinne vertrauend, im vierstimmigen und fünfstimmigen Vollklang vernehmen. So kehrt diese Kunstbildung, die Harmonie, zurück in den Volksgesang, der Urgrundlage aller Musikbildung. Es wird, so lange man Kunde hat vom Leben der Tonkunst, unvergessen bleiben, dass der Volksgesang es war, der luthersche Choral im Munde des Volks, aus dem heraus und um den herum — wie Reben sich um die Ulme legen und Kinder die Kniee des Vaters umringen — die Musik ihre lebenvollste höchste Entfaltung gewonnen. Zunächst aber war es wieder die Form des Chors, die hervortrat; einmüthig stimmte das Volk seine Weise an, in vier und mehr Stimmen breitete sie sich im Kirchenchor aus, sinnig traten die Stimmen, jede nach ihrer eignen Weise, auseinander. Niemand hat diesen letzten Schritt, von dem (nach den Vorübungen der alten Kontrapunktisten) alle weitere Kunstentfaltung ausgegangen ist, lieblicher geschildert, als Martin Luther selber. Er findet es »wohl zu verwundern, dass Einer eine schlechte (schlichte) Weise hersingt, neben welcher drei, vier oder fünf andere Stimmen auch gesungen werden, die um solche schlechte einfältige Weise gleich als mit Jauchzen gerings herumher spielen und springen, und mit mancherlei Art und Klang dieselbige Weise wunderbarlich zieren und schmücken und gleichwie einen himmlischen Tanzreigen führen, freundlich einander begegnen und sich gleich herzen und lieblich umfangen!« Was hier in kindlicher Lust geübt und geschaut wurde, sollte zu tiefster und vielfältigster Bedeutsamkeit und gewaltigster Geistesmacht in Bach erwachsen.

Was nun für jene Sphäre des naiven Volksgesanges, für Verbreitung des eigentlichen Volkslieds und eine Strecke weit darüber hinaus von Schulen und sonstigen Veranstaltungen geschieht, muss gewiss dankbar aufgenommen und hochgeschätzt werden. Aber in seiner Beschränkung genügt es nicht, sobald die Möglichkeit gegeben ist, weiter zu dringen. Dies zeigt sich schon in der Unbestimmtheit der Abgränzung. Soll man bei dem rein naturalistischen Einüben einstimmiger Lieder nach dem Gehör stehn bleiben? soll man Ziffer- oder Buchstabenschrift zu Hülfe nehmen? darf man es mit der wirklichen Notenschrift versuchen? kann man sich über Einstimmigkeit zu Zweistimmigkeit, zu Harmoniegesang, zum freiern und reichern polyphonen Satze, wie Luther

ihn vernommen und sinnig geschildert — und noch weiter hinauswagen? — Jeder Gränzpunkt mag nach gegebenen Umständen und für gewisse Alters- und Bildungsstufen gerechtfertigt sein und muss gleichwohl mit dem Heranreifen zu höhern Stufen unhaltbar werden. Der Fortschritt der Bildung kennt keine Gränze, duldet keine Sperre; Kaiser und Könige und Päpste zerschellen am Widerstreben und sehn ihre Reiche zersplittern oder sich von ihnen ausgestossen, — wie wollte Schulsatzung dagegen halten?

Nein. Stillstand, wo man ihn auch versuchen wollte, ist unhaltbar. Sinn und Bedürfniss des Volks verlangen unaufhaltsam vorwärts. Der flüchtige Hinblick auf einen der entscheidendsten Momente geschichtlicher Entwickelung hat schlagenden Beweis geliefert; unzählige, wenn gleich minder gewichtige, reiht das Volksleben Tag für Tag daran. Das Volk bleibt nicht bei dem Volksliede stehn, es begehrt nach den weitern und tiefer reichenden Offenbarungen seiner Lieblingskunst; und nachdem es lange genug die Werke derselben in stillem Genuss entgegengenommen, fühlt es sich gedrungen, selbstthätig in erhöhter Theilnahme mitzuwirken zu ihrer Darstellung. Es war ein fruchtbarer, volksthümlicher Gedanke Fasch's, an die Stellen der bisherigen gedungenen Chöre Stimmen des Volks, natürlich zunächst die vorgebildeten, zu versammeln zu künstlerischer Erbauung an den würdigsten Chören, die er zu finden oder zu schaffen wusste; was auch der nächste Bestimmungsgrund gewesen, der Gedanke erwies sich fruchtbar über alle Berechnung hinaus, da er Tausende von Gesangvereinen über Deutschland und das Ausland in das Leben rief zu wetteifernder Bethätigung und allmählich auch die Betheiligung der weniger begünstigten Volksschichten anbahnte. Keine Mittelstadt Deutschlands ist ohne ihren Singverein, die grössern Städte hegen deren mehrere nebeneinander, nachbarliche vereinen sich zu gemeinsamen Musikfesten, denen wenig fehlt, um wahre, Allen offne Volksfeste zu sein; so zuerst in Thüringen, so am heitern Rhein, so in der Schweiz deutschen Stammes.

Die Lebenskräftigkeit der freien Vereine bezeugt das Verlangen im Volke nach Betheiligung am künstlerischen Volksgesange, das heisst am Chorgesange, zu welchem wir den natürlichen Volksgesang haben hindrängen sehn. Eben dahin weiset das Bedürfniss des Lebens. Man kann das nicht deutlicher erkennen, als am Bedürfniss der Kirchenmusik. Die Kirchen aller Bekenntnisse haben dieses Bedürfniss stets empfunden; in allen Zeiten, wo es galt, der Kirchlichkeit neues oder erhöhtes Leben einzuflössen, hat man nicht säumen mögen, die Macht des Gesanges und namentlich des Chorgesanges zu Hülfe zu rufen. Nirgends ist dies deutlicher geworden, als in den Kirchen evangelischen Bekenntnisses. Denn da sie den Gedanken eines besonders geweihten Priesterthums ablehnten und jenem tiefen Wort, »Ihr sollt ein priesterlich Volk sein,« nachtrachteten, das für alle Menschen gleiche Weihe zu gleichem Recht und gleicher Betheiligung anerkennt; so mussten sie (wie oben erwähnt worden ist) nothwendig die Stimme des Volks erwecken und hieraus auch ihre höhere Kirchenmusik hervorrufen oder wenigstens an sie anlehnen. Als Organ wurden, wo nur irgend Mittel dafür bereit waren, Kirchenchöre gestiftet und erhalten, unter denen der Leipziger Thomanerchor und der Berliner Domchor vor andern glänzen, jener durch mehr als ein Jahrhundert in würdigster Bethätigung, dieser durch die grosse Geschicklichkeit und Beflissenheit seines Leiters zu feinster Ausführung gefördert.

Hier haben wir nun den Gipfelpunkt erstiegen, den bis jetzt die Chor-

bildung erreicht hat. Aber eben hier thut sich, wie rüstigen Gebirgsreisenden oft geschieht, die neue Höhe, die demnächst zu erklimmen ist, auf.

Halten wir zuvörderst bei dem praktischen Bedürfnisse der Kirche fest, für ihren Zweck sich Chöre zu gewinnen.

Wenn also die Kirche der Kirchenmusik und dazu der Chöre bedarf oder auch nur sie begehrenswerth findet: so muss dies ja von allen Kirchen insgesammt gelten, gleichviel, ob den einzelnen Gemeinden so reiche Mittel zu Gebote stehn, wie jenen oben beispielsweise genannten Chören und einer Anzahl ähnlich ausgestatteter. Entweder, sollte man meinen, ist Kirchenmusik ein wesentlicher oder doch höchst wünschenswerther Theil der öffentlichen Andachtsübung, oder nicht. Im erstern Falle muss sie, wie gesagt, jeder Kirche gewährt sein; im andern Falle darf sie als ein nicht Wesentliches und nicht Wünschenswerthes, sondern Fremdartiges und darum Zerstreuendes in keiner Kirche zugelassen werden, wären auch Mittel zu ihrer Herstellung vorhanden. Das kirchliche Leben hat geschichtlich längst und in steter Wiederholung für die erstere Annahme entschieden; Gemüth und Ueberlegung würden auch für sich keine andere Entscheidung treffen.

Allein woher die Mittel nehmen für alle Gemeinden? — Kein Staatsschatz reicht dafür aus.

Verlassen wir, einstweilen ohne der Frage Rede zu stehn, den kirchlichen Standpunkt. So gewichtig er auch sei, er ist nicht ausschliesslich zu erwägen und er ist nicht der rein-künstlerische. Das Leben des Volks im Inbegriff all' seiner Richtungen und das Leben der Kunst, sie haben beide vollwichtige Berechtigung, gleichviel, ob neben oder vor jener einzelnen Richtung. Je freier und reicher sich aber das Leben der Völker entfaltet, desto vielfältiger werden Momente hervortreten neben dem einen früher ausschliesslich offengelassenen kirchlichen, die das Volk als Glanzpunkte seines eignen Lebens zu feiern und mit dem Kunstmittel, das eigenster Ausdruck der Volksstimme ist, mit Chorgesang aus dem Mittel des Volks, mit dem Volkschor zu beseelen hat. Und je höher die Kunstbildung im Volke sich hebt, desto weniger kann jener naturalistische Volksgesang genügen, der allerdings Anbeginn und Grundlage, nicht aber zugleich Vollendung und Krönung dieser Lebensbewegung ist.

Das Volksleben braucht Chöre, denn der Volkschor ist seine künstlerisch organisirte Stimme. Es braucht Chöre, zahlreich genug und geschickt für alle Momente der Feier in Freud' und Leid, zu kirchlicher und jeder sonstigen Erhebung.

Kein Staatsschatz — jetzt kann auf die vervollständigte Frage geantwortet werden —, kein Staatsschatz kann so viel Chöre bezahlen. Das Volk allein, das überall gegenwärtige, kann sie überall und damit zu vollem Genügen aus eignem Mittel, aus dem Mittel seiner gesammelten Stimmen und Kräfte herstellen. Auch wären bezahlte Chöre kein Volkschor, sie wären kein freier Chor, sondern hingen vom Bezahler und ihrem Bedürfniss ab, bezahlt zu werden. Und sie wären ein besondrer Verein; so fühlten sie sich, und in solchem Gefühl würden sie vernommen, nicht als frei hervortretende Schaar aus dem ganzen Volke, in deren Vollklang das Volk sich selbst vernähme.

Das Volk braucht Chöre, die seinem Bedürfniss überall und augenblicklich bereit seien. Aber die Kunst bedarf ihrer ebenfalls. Zwar kann

man aus dem Gesichtspunkte freier Kunst dem Chor nicht jenes fast ausschliessliche Vorrecht beimessen, das er im Volksleben als künstlerisches Organ der Volksstimme hat; der Kunst für sich ist jede Form gleich wichtig und unentbehrlich, weil jeder eine besondre, nur in ihr zu offenbarende Idee inwohnt. Aber eine von diesen Formen ist jedenfalls der Chor, und für die grossen Gestaltungen der Kirchenmusik, des Oratoriums, selbst der Oper die entscheidungvollste. Wenn, wie bereits anderswo *) dargelegt worden, gerade für das Oratorium (und vielleicht die Oper) noch ein wesentlicher Fortschritt zu erwarten ist: so muss der Hinblick darauf die Bedeutung des Chors erhöhn. Es muss die Zeit kommen, wo der fortschrittmuthige Tondichter nicht mehr als Almosenempfänger hin und her sucht, wo sich ein Chor für ihn bereitwillig finde. Und es muss die Zeit kommen, wo die Bereitwilligkeit der Chöre, besonders der thatlustigsten jungen Chöre nicht in den jetzt für jedes neue Werk schier endlosen Vorübungen erlahme, nicht durch die Mühen für das eine Werk vom Unternehmen neuer, vielleicht gewagter, zurückgeschreckt werde. Nicht blos der Vortheil einzelner Künstler steht hier in Frage, sondern oft der Fortschritt der Kunst. Denn jede neue Idee bedingt neue Formen, also neue Schwierigkeit, weil eben die neuen Formen nicht an den bisherigen Werken vorgeübt sein können. Die Last der neuen Schwierigkeiten fällt, oft mit bedenklichem Gewicht, auf die Schultern des zum Fortschritt Gedrungenen (denn das Kunstwerk, wie seine besondre Richtung sind ja nicht Erzeugniss des freien Willens) oder sie scheucht den schwächern Karakter von dem Pfade seitab, den die innere Stimme geboten hatte auf jede Gefahr hin zu wallen. Beides ist öfter, ist noch in den letzten Jahrzehnten erlebt worden.

Hier stehn wir auf der letzten Höhe, von der herab die Bedeutsamkeit des Chors für Gegenwart und Zukunft nach allen Richtungen hin überschaut werden kann. Alles, — Volksleben und Kunst, — Kirche, wie ausserkirchliche Verhältnisse, — Alles bedarf des Chors. Für Alles sind Chöre bereit zu halten. Im Volke selber — nicht in vereinzelten Lohnmitteln und Lohnkräften —, nur im gesammten Volke sind die gemässen Mittel für das Bedürfniss des gesammten Volks zu finden.

Es kommt darauf an, diese Mittel in Thätigkeit zu setzen.

Es kommt darauf an, nicht blos sie in Thätigkeit zu setzen, sondern dieser Thätigkeit eine Schnellkraft zu ertheilen, die den Chören gleichsam allgegenwärtige Wirksamkeit verleiht, die keinen berechtigten Moment des Lebens ohne den erfoderlichen Chor lässt. Und soweit das Bedürfniss reichen kann — das heisst also: so weit die Gränzen chorischer Kunst sich ausspannen —, so weit muss diese schnellkräftige Thätigkeit reichen.

Das ist die Aufgabe.

Sie ist hochgestellt und weitbemessen, aber nicht höher und weiter, als die Sache fodert. Nur wenn man den Begriff der Sache, der es gilt, unvollständig fasst, wird man die Aufgabe zu hoch gespannt finden, — nur wenn man sich dahin verirren wollte, die Lösung von irgend einem Einzelnen und in engbemessener Frist zu gewärtigen, würde man an der Lösbarkeit der Aufgabe zweifeln und verzweifeln dürfen. Sie reicht so weit über Vermögen und Zeit eines Einzelnen, als das gesammte Volksleben über das Leben des Einzelnen. Aber eben desshalb ist sie Allen gesetzt, die zur Sache berufen sind;

*) Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts (vom Verf.) S. 187.

keiner von ihnen Allen darf sich ihr entziehn; jeder muss von seiner Stelle aus geben und fördern, was ihm gegeben und nahegelegt ist.

Drei Momente heben sich aus jener grossen Aufgabe hervor.

Erstens gilt es, dass überall sich Chöre bilden, wo Neigung oder äusseres Bedürfniss Chorgesang fodern.

Hierzu bedarf es vor Allem der Bildner und Leiter. Dass man sich dabei nicht auf die eigentlichen Gesanglehrer beschränken darf, leuchtet ein; es giebt deren nur sehr wenig im Verhältnisse zu der Gesammtmasse der Musikverständigen, an kleinern Orten fehlen fachmässig gebildete Singlehrer meist ganz, endlich sind gerade die geschickten Singlehrer bei vorzugsweiser Richtung auf Stimmbildung nur zu oft in wahrer Kunstbildung versäumt und säumig. Man begreift das, wenn man erwägt, dass die geschicktesten Stimmbildner nur für die Ausbildung des Organs einen Zeitraum von drei, vier, sechs Jahren fodern.

Es muss vielmehr die Masse der Musikverständigen gewonnen und dafür gesorgt werden, sie soweit wie möglich für Chorbildung und Leitung auszurüsten. Ohnehin ist der Chor nicht der Ort für vollkommne Stimmbildung und macht auch weniger Ansprüche darauf, so gewiss besser geschulte Stimmen ein besseres Material für den Chor abgeben.

Zweitens darf die Chorbildung nicht in irgend eine willkürliche Gränze eingeschlossen, oder gar (durch Umgehung der Notenschrift) vom Pfad' und Bestand der Kunst abgelenkt werden; sie hat fortzuschreiten, so weit die Kunst des chorischen Gesangs reicht und die jedesmaligen Mittel gewähren. Von vorn herein und von oben herab der Chorbildung irgend eine Gränze ziehn, heisst das Bedürfniss und den Trieb des Fortschritts verleugnen und verkümmern lassen; jeder Chor soll in seiner Ausbildung so weit vorschreiten, als seine individuelle Kraft gestattet, als seine Zeit- und sonstigen Verhältnisse zulassen.

Drittens muss den Chören Schnellkräftigkeit verliehen werden, dass sie mit dem möglichst kleinsten Zeitaufwande zur Verwendung bereit seien. Es muss ihnen, um den technischen Ausdruck zu gebrauchen, die Kunst zu treffen und vom Blatt zu singen mitgetheilt werden. Ohnedem ist von einem allgegenwärtigen und allbereiten Chorstande, wie wir ihn oben als hohes Ziel des Volksbedürfnisses und Volksgesangs erkannt, gar nicht zu reden. Chöre, die für jede Leistung wochenlanger, ja mehrmonatlicher Uebungen bedürfen, können den Anfoderungen des Volkslebens nicht genügen und finden im Kreise des Volkslebens nicht die nöthige Musse, wofern nicht andre wichtige Interessen der Bildung und des Lebens verabsäumt werden sollen.

Man müsste sehr unbekannt im Lebenskreise der Musik oder sehr undankbar sein, wenn man nicht erkennte, wie viel bereits für jene grosse Aufgabe geschehn ist. Aber man müsste die Grösse und Wichtigkeit der Aufgabe verkennen, wollte man sie für bereits gelöst erachten. Namentlich im letzten Punkte bleibt noch viel zu thun. Und gerade dieser Punkt ist der entscheidende. Das allgegenwärtige Bedürfniss oder Verlangen nach Chorgesang verträgt sich nicht mit übermässigem und ewig wiederkehrendem Zeitopfer; jedes ersparte Jahr, jeder ersparte Monat ist ein unschätzbarer Gewinn, wenn die Möglichkeit der Ersparung sich über alle Chöre der Kunstunternehmungen und des Volkslebens ausdehnt. Wir hören täglich selbst mittelmässige Orchester jede beliebige nie gesehene Ouverture oder Symphonie vom Blatt ausführen

und die Fehler und Mangelhaftigkeiten mit wenigen Proben ausgleichen; die wenigen Proben ermüden die Ausführenden nicht, stumpfen sie nicht für das Werk ab, sondern erhöhen Verständniss und — wenn es dazu angethan ist — Liebe für dasselbe. Man vergleiche die Zahl solcher Orchesterproben mit der der Chorübungen!

Sollte nicht gleiche Schnellkräftigkeit für die Chöre erlangbar sein? — In Allem steht das Vom Blatt Singen dem Vom Blatt Spielen gleich, mit Ausnahme eines einzigen — allerdings gewichtigen Punkts. Der Singende muss seine Töne (von einem ersten gegebenen) aus freier geistiger Kraft finden, während die Spielenden sie mit Hülfe feststehender Technik auf ihren Instrumenten ergreifen können. So steht die Sache im Allgemeinen — und aus dem Groben angesehn. Tritt man näher, so finden sich Verhältnisse, die den Unterschied nicht unerheblich verkleinern. Waldhornisten und Trompeter haben keinen Anhalt an einer vorgemessenen Technik, die ihnen richtiges Tongeben sicherte; nur die richtige und bestimmte Vorstellung des verlangten Tons macht ihnen dessen Ergreifen möglich. Den Ausübenden auf Bogeninstrumenten kommt ihre Applikatur zu Hülfe; sie wissen, dass der Aufsatz eines bestimmten Fingers einer bestimmten Tonstufe entspricht. Aber — nur ungefähr. Wenn dem vorgeschriebenen Griffe nicht richtige Tonvorstellung zu Hülfe kommt, wird das Spiel unbefriedigend, wo nicht unausstehlich sein; denn die Regeln der Applikatur bezeichnen wohl den richtigen Finger, können aber nicht vormessen, auf welchem ganz bestimmten Punkt' er die Saite fassen muss, — abgesehen davon, dass schon das Einstimmen der Instrumente nicht ohne sichere Vorstellung der Tonhöhe möglich ist. Selbst bei den Blasinstrumenten mit Tonlöchern bedarf es sicherer Tonvorstellung zu mancherlei Nachhülfen, um den Ton zu berichtigen.

So zeigt sich also Fähigkeit der Tonvorstellung und deren Ausbildung als Grundbedingung für das Vom Blatt Singen, wie dieses als Lebensfrage für Volkschor und Kunstchor.

Was kann nun für Ausbildung jenes Vorstellungsvermögens geschehn? Das ist die hochwichtige Frage für jeden Chorbildner. Von ihr ist das vorliegende Buch ausgegangen; sie erkennt es als seine Hauptaufgabe.

Ich fragte mich: warum der in der Musik wahrhaft Durchgebildete, z. B. der freie Komponist, jedes Tonverhältniss sicher ergreifen könne? warum der unvollkommen Gebildete zwar eine gewisse Reihe von Tonverhältnissen beherrsche, andre aber nicht? — Körperliche Ursachen (den Stimmumfang und seine Gränzen bei Seite gelassen) konnten hier nicht zu Grunde liegen; das Stimmorgan durchläuft beim Durchziehn von einem Ton zu einem andern beliebig fernliegenden alle Zwischenstufen von halben, Vierteltönen und noch kleinern Unterschieden. Das Körperliche ist zu Allem bereit und dienstfertig. Nicht also im Körperlichen findet das Tontreffvermögen seine Gränze, sondern im Geistigen, in der Mangelhaftigkeit des Begriffs, der Kenntniss und geistigen Anschauung der Tonverhältnisse.

Wir können uns alle Tonverhältnisse vorstellen, die wir begriffen haben. Wir können alle Tonverhältnisse treffen (körperlich darstellen), die wir uns vorstellen können. Daher kann nur der Durchgebildete, der alle Tonverhältnisse, jeden Zusammenhang der Töne begriffen und sich anschaulich gemacht hat, Alles treffen; daher können Mindergebildete nur eine gewisse Reihe von Tonverhältnissen oder Tonverbindungen treffen, nämlich die einfachern und

näherliegenden (z. B. Einklang, Oktaven, Terzen), die zuerst und am häufigsten zum Vorschein und zur Ausübung kommen, oder auch andre, die zufällig ihnen häufig nahegetreten sind, — z. B. unsre Aelpler Septimen und Nonen, die sie in ihrem naturalistischen Harmoniegesang und im Trieb' ihres zur Ueberschwänglichkeit hinneigenden Gemüths häufig verwenden. Durchgebildet also kann (von den sonstigen Erfodernissen abgesehn) nur derjenige Chorsänger sein, der alle Tonverhältnisse, alle Tonverbindung sich vorzustellen, zu treffen vermag. Diese Durchbildung ist eine der höchsten Aufgaben der Lehre, für die Vollendung des Chorgesangs die letzte und höchste Entscheidung.

Die Methode, diese Aufgabe auf das Sicherste zu lösen, findet sich vorgezeichnet in der systematischen Entfaltung der Tonverhältnisse, vielmehr der gesammten Musikverhältnisse. Diese Entfaltung ist eine durchaus naturgemässe, sie geht Schritt für Schritt vom Einfachsten zum Zusammengesetzten, vom Nächsten zum Entferntern; die Tonkunst selbst hat sich geschichtlich so entfaltet, — wenn man auf das Wesentliche sieht und die Breite, die Beiläufigkeiten, unwesentliche Rück- und Vorausgriffe und Versuche bei Seite lässt. Die Kompositionslehre *) hat keinen andern Weg gehen können; es giebt nur Ein System (wie es nur Eine geschichtliche Entwickelung giebt), das dort lieber an den wichtigen praktischen Zweck hat geknüpft, als in rein wissenschaftlicher Form gegeben werden sollen. Die Chorschule kann eben so wenig einen andern Weg gehn, wenn sie nicht in Willkür, Schwierigkeit oder Unzulänglichkeit gerathen will. Allerdings giebt es für jede Lehre vielerlei Wege, aber nur einen sichersten und nächsten: die systematische, das heisst naturtreue Entfaltung.

So hat die Kompositionslehre der Chorschule die Hand gereicht. Aber umgekehrt wird die Chorschule den durch sie Gebildeten besser wie jede sonstige Lehre jenes vollkommne Vorstellungsvermögen verleihen, ohne das ein lebendiges Kompositionsstudium unmöglich ist. So haben sich beide hochwichtige Lehren verschwistern müssen.

Berlin, 18. März 1860.

Adolf Bernhard Marx.

*) Fünfte Ausgabe 1858.

Bemerkung.

☞ Die einzelnen Stimmen zu den in diesem Buche enthaltenen Uebungssätzen, sowie die Partitur und Stimmen zu der dieser Chorschule sich anschliessenden, § 430 daselbst erwähnten „Sammlung klassischer Stücke" für gemischten Chor sind ebenfalls in unserem Verlage erschienen.

Leipzig. **Breitkopf & Härtel.**

Inhaltsanzeige.

Erstes Buch.

Seite.

Vorbereitung . 1

Erste Abtheilung. Die Chorschule . 3

Erster Abschnitt. Aufgabe der Chorschule.

1. Allgemeine Bezeichnung der Aufgabe.
2. Bedeutsamkeit derselben . 4
3. Unterscheidung der Chorschule von andern Anstalten für Gesangpflege . . 6
4. Zergliederung der, der Chorschule gesetzten Aufgabe 9

Zweiter Abschnitt. Zulassung zur Chorschule 12

1. Nähere Bestimmungen.
2. Altersbestimmung . 13
3. Gesundheitsverhältnisse.
4. Mängel in der Begabung . 14
5. Lebenswandel und Verhalten . 16

Dritter Abschnitt. Gliederung der Schülerschaft.

1. Alter und Geschlecht . 17
2. Werth der verschiedenen Chorbildungen 18
3. Stimmlage . 19
4. Satzweise für die verschiedenen Chorbildungen 20
5. Bildungsstand . 21
6. Einigung, nicht Trennung . 22

Vierter Abschnitt. Schuleinrichtung 23

1. Bildung von Lehrgängen.
2. Anordnung der Hauptstunden . 25
3. Hülfstunden.
4. Häusliche Uebung . 27
5. Zeit für Gesang.
6. Räumliche Einrichtung . 28
7. Schülerstellung.
8. Begleitungsinstrument . 30

Seite.

Fünfter Abschnitt. Der Lehrer 31
1. Eigenschaften des Gemüths 32
2. Musikalisch- geistige Begabung.
3. Abwägung der Eigenschaften 34
4. Begabung der Gehülfen 35

Zweite Abtheilung. Grundzüge des Lehrwesens 36

Erster Abschnitt. Das Lehrverfahren im Allgemeinen.
1. Zielpunkte für den Lehrer.
2. Zusammenfassung und Zergliederung des Chors 39

Zweiter Abschnitt. Der allgemeine geistige Lehrtheil 41
1. Das Theoretische.
2. Der Rhythmus 46

Dritter Abschnitt. Der sinnliche Lehrtheil 49
1. Athemlehre.
2. Laut- und Sprachbildung 50
3. Stimmbildung 52

Vierter Abschnitt. Der künstlerische Lehrtheil 54
1. Treffmethode.
2. Vortrag 59
3. Lehrstoff 60
4. Begleitung.

Dritte Abtheilung. Vorkenntnisse für den Chorlehrer 65

Vorbemerkung.

Erster Abschnitt. Sprachbildung 66
1. Allgemeine Eigenschaften der Sprache.
2. Bildung der Selbstlaute 69
3. Die Umlaute 73
4. Die Doppellaute 74
5. Die Mitlaute 76
6. Verein von Wort und Gesang 79

Zweiter Abschnitt. Athemlehre 81
1. Organische Athemverrichtung.
2. Anwendung auf Gesang 84

Dritter Abschnitt. Organische Stimmbildung 88
1. Lehre vom Stimmschall.
2. Anwendung in der Chorschule 90
3. Lehre vom Stimmklang 92
4. Anwendung in der Chorschule 94
5. Stimmregister 100

Vierter Abschnitt. Musikalische Stimmbildung 102
1. Tonung 103
2. Umfang 107
3. Ausgleichung und Tonverbindung 112
4. Beweglichkeit 114

Zweites Buch.

Seite.

Ausführung . 117

Vorbemerkung . 119

Erste Abtheilung. Einstimmiger Gesang.

Erster Abschnitt. Feststellung der Grundlagen.

1. Einsatz des einzelnen Tons.
2. Tonreihe . 122

Zweiter Abschnitt. Treffübungen auf Grundlage der Dur-Tonleiter 126

1. Vorbereitung.
2. Treffübung . 129
3. Treffen nach Motiven . 132
4. Ablösung von der Tonleiter . 139

Dritter Abschnitt. Stimmbildung. Notenschrift. 142

1. Stimmerweiterung.
2. Stärkung, Ausgleichung der Stimme 145
3. Stärkemaass.
4. Notenschrift . 146

Vierter Abschnitt. Taktwesen. Schreibart für verbundne Töne 147

1. Taktwesen.
2. Geltung . 150
3. Schreibart für verbundne Töne 155

Fünfter Abschnitt. Ausführung von Gesängen 156

1. Tonarten.
2. Neue Taktarten . 158
3. Methode der Einübung . 159
4. Einzelne Bemerkungen . 160

Zweite Abtheilung. Harmonie-Gesang . 164

Erster Abschnitt. Harmonie der Parallelstimmen.

1. Uebung der Oktavenfolge.
2. Uebung von Terzen und Sexten 165
3. Ausführung von Gesängen . 166

Zweiter Abschnitt. Naturharmonie . 168

1. Treffübungen.
2. Stimmerweiterung . 170
3. Ausführung von Gesängen . 173

Dritter Abschnitt. Die ersten Harmonien 174

1. Feststellung der Durdreiklänge 175
2. Verbindung der Dreiklänge . 177
3. Dominant- und Nonenakkord . 178
4. Die Molldreiklänge . 181
5. Ausführung von Gesängen . 182

Vierter Abschnitt. Harmoniefreie Töne innerhalb der Tonleiter 184

1. Der diatonische Durchgang . 185
2. Diatonische Hülftöne . 187
3. Ausführung in Gesängen . 188

Fünfter Abschnitt. Weiterer Ausbau der Harmonie 189

1. Die willkürlich gebildeten Septimenakkorde.
2. Akkordverschränkung.
3. Bewusstheit und Theorie . 191

Seite.
4. Ab- und Zunehmen. Gesang 192
5. Ausführung in Gesängen 193
Sechster Abschnitt. Chromatik 194
1. Chromatisch erhöhte Töne 195
2. Chromatisch erniedrigte Töne 200
3. Verbundne Hülftöne 202
4. Ausführung in Gesängen 203
Siebenter Abschnitt. Die Durtöne und ihre Modulation 204
1. Uebersicht der Tonarten.
2. Modulation 205
3. Ausführung in Gesängen 208
Achter Abschnitt. Die Molltonarten und ihre Modulation 209
1. Die Molltonarten.
2. Uebungen in Moll 213
3. Ausführung in Gesängen 214

Dritte Abtheilung. Besondre Verhältnisse der Ausübung 215
Erster Abschnitt. Einsatz der Stimmen.
1. Anknüpfung des Einsatzes 217
2. Polyphoner Satz 221
Zweiter Abschnitt. Chorschule für Männerstimmen 222
Dritter Abschnitt. Gemischter Chor 225
1. Allgemeine Fingerzeige.
2. Besondre Uebungen 226
a. Oktavenfolge 227
b. Terzen und Sexten.
c. Naturharmonie.
d. Akkordsingen 228
e. Akkordverschränkung 229

Drittes Buch.

Uebungsstücke 231
I. Einstimmige Gesänge 233
II. Terzen und Sexten 244
III. Naturharmonie 247
IV. Die ersten Harmonien 255
V. Harmoniefreie Töne 262
VI. Weiterer Ausbau der Harmonie 270
VII. Chromatische Töne 279
VIII. Molltonart 280

Berichtigungen.

Die Ueberschrift Seite 155 erhält die Ziffer 3.
Die Ueberschrift Seite 192 erhält die Ziffer 4.
Die Ueberschrift Seite 193 erhält die Ziffer 5.

Erstes Buch.

Vorbereitung.

Erste Abtheilung.
Die Chorschule.

Erster Abschnitt.
Aufgabe der Chorschule.

1. Allgemeine Bezeichnung der Aufgabe.

§. 1.

Dies Buch stellt sich Anweisung zu vollständig befriedigender Ausbildung für Chorgesang zur Aufgabe. Es nennt sich und die praktischen Lehranstalten für jenen Zweck »Chorschule«, gleichviel, ob dergleichen Anstalten selbständig bestehn, oder als »Singklassen« Theil einer allgemeinen Schule, oder als »Vorübungsklassen« Zubehör eines Singvereins sind. Nicht die äusserliche Stellung bestimmt den Karakter der Chorschule, sondern der Zweck und das für ihn bemessene Verfahren.

§. 2.

Näher bezeichnet sich die Aufgabe der Chorschule dahin: sowohl für vorherrschend künstlerische, als vorherrschend kirchliche, gesellschaftliche oder sonst volksthümliche Zwecke Chöre herzustellen, die der Bestimmung des Chorgesangs in jeder Hinsicht so weit gewachsen sind, dass es für die Ausführung von chorischen Werken nur der für jede Musikaufführung nöthigen Proben u. s. w. bedarf. Der Chor muss in seiner Befähigung den brauchbaren Orchestern gleichgebracht werden, von denen ebenfalls gefodert wird, dass sie, nur mit Hülfe verhältnissmässig weniger Proben, ihren Aufgaben durchaus gewachsen seien.

§. 3.

Für diesen Zweck hat die Chorschule die technische und geistige Befähigung ihrer Zöglinge vollständig und mit möglichst kleinem Zeitaufwande zu entwickeln. Namentlich hat sie die Fertigkeit, Tonwerke ohne weitere Vorbereitung verständlich auszuführen (»vom Blatt singen«), sorgfältiger

auszubilden, als irgend einem Zweige des Unterrichts Einzelner obliegen kann, weil Versammlung und Einübung vieler Ausübender ungleich schwieriger zu bewirken ist, als Vorbereitung Einzelner, und weil die Last unaufhörlich wiederkehrender Einübung Sinn und Lust ertödten und die freie Kunst zum Handwerk herabdrücken muss.

§. 4.

Keine Lehre kann ihr Werk eigentlich vollenden, weil von jedem erreichten Punkt' aus neuer Fortschritt und weitere Vervollkommnung möglich ist, mithin eine scharfe Gränzlinie für Ausbildung nirgend gezogen werden kann. Selbst der Gegenstand der Lehre, die Kunst, erfährt neue Entwickelungen, bringt also neue Foderungen an die Lehre mit sich.

In diesem Betracht kann auch die Chorlehre sich nicht verpflichten, vollkommene Chorsänger zu stellen. Sie hat ihre Aufgabe gelöst, wenn sie die Zöglinge so weit bildet, dass dieselben aus ihr heraus als brauchbare Mitglieder in jedem Chor mitwirken können. Von da an tritt Ausübung im Chor und Anweisung der Chor- und Musikdirektoren an die Stelle der Schule. Die Schule beginnt, das Leben vollendet.

2. Bedeutsamkeit derselben.

§. 5.

Die Wichtigkeit der Aufgabe, welche die Chorschule sich stellt, spricht sich dahin aus, dass diese Schule unternimmt, leichter, schneller und sicherer fertige Chöre herzustellen, als unvorbereitete Versammlung von Sängern oder unmethodische Vorübung jemals vermag. Hiermit finden chorische Werke leichter Zugang zur Aufführung, zu der bisher allzu oft Zeit und Mittel gefehlt haben. Hiermit wird es möglich, dem Gottesdienst überall die gemässeste Kirchenmusik (Chorgesang) zu gewähren, was bisher nur selten unter besondrer Gunst der Verhältnisse möglich war. Hiermit endlich wird jedem geselligen oder volksthümlichen Bedürfnisse das entsprechendste Organ, die Möglichkeit gemeinsamen und dabei kunstmässigen Gesangs auch für die Fälle dargeboten, wo jenes Bedürfniss über den blossen, nur für die einfachsten Aufgaben genügenden Naturgesang hinausverlangt.

§. 6.

Diesem nächsten Ergebnisse schliessen sich andre von kaum geringerer Wichtigkeit an. Zunächst für Gesangpflege überhaupt.

Denn ihrer Bestimmung gemäss übernimmt die Chorschule einen grossen Theil der Gesangbildung überhaupt, gereicht also der Bildung für Einzelgesang zur Unterstützung, sei es als ergiebige Vorschule, wenn der Unterricht im Einzelgesang noch nicht rathsam oder nicht erlangbar ist, —

sei es als kräftige Nachhülfe. So gewiss der Einzelunterricht im Gesange nach gewissen Seiten hin (namentlich in sorgfältiger und feiner Ausbildung des Stimm- und Sprachorgans) über den Bereich der Chorschule hinausgeht: so gewiss bietet in andern Richtungen diese vor jenem entschiedne Vortheile. Dies ist namentlich für die Geschicklichkeit des Vom-Blatt-Singens der Fall. Die Grundlagen dazu: Tonsinn und rhythmischen Sinn (Befähigung, Tonverhältnisse und Rhythmen aufzufassen und darzustellen, — was der Musiker mit »Gehör« und »Takt« bezeichnet) und Vorstellungskraft für musikalischen Stoff, diese Grundlagen lebendiger und belebender Musikübung kann keine Lehre so gut anbauen und befruchten, als die Chorschule.

§. 7.

Eben durch diese Entwickelung von Gehör, Takt und Vorstellungskraft gewährt die Chorschule für alle Musikbildung den unentbehrlichen Unterbau, da keine tiefere Kunstbildung, namentlich aber kein lebendiges Kompositionsstudium, kein auf selbständiger Auffassung beruhender Vortrag, kurz keine von innen herausgehende und wieder zum Gemüth dringende Kunstleistung denkbar ist, als auf diesen Grundlagen.

In gleicher Weise kommt die Chorschule der Musikbildung am Klavier ergänzend zu Hülfe, da die Möglichkeit mechanischer Behandlung des Instruments allzuleicht Anlass wird, das eigentliche Musikvermögen im Innern der Spieler unbethätigt und unentwickelt zu lassen.

§. 8.

Endlich liegt es in der Aufgabe der Chorschule, zahlreiche Schüler zu gemeinsamer Uebung zu versammeln. Sie vermag daher Vielen gleichzeitig Bildung zu ertheilen, denen für Einzelunterricht Zeit und Mittel, vielleicht auch Begabung fehlen. Hiermit erweist sich die Chorschule als durchgreifendste Veranstaltung, Empfänglichkeit und Bildung für Musik im Volke zu verbreiten.

Hierzu ist sie aber nicht blos die durchgreifendste Veranstaltung, sie vermag auch sich fern zu halten all' der Verschwendung von Zeit, Kraft und Geld, und am reinsten zu bleiben von all der Ueberreizung, Eitelkeit und andern Verirrungen, die sich leicht an die Einzelmusik hängen. In dieser soll und will der Einzelne gelten, im Chor geht er im Verein Aller auf; dort ist Anlass zu mancherlei Eigensucht und Selbstgefälligkeit, hier Gelegenheit, Gemeinsinn und Verbrüderung anzuregen. In der Kunst hat allerdings jede Form mit der andern gleiches Recht, man kann weder dem Einzelgesang vor dem Chor noch diesem vor jenem den Vorzug geben. In Bezug auf sittliche Entwickelung ist aber der Gesichtspunkt ein ganz anderer und der obige Ausspruch vollberechtigt.

3. Unterscheidung der Chorschule von andern Anstalten für Gesangpflege.

§. 9.

Neben der Chorschule bestehen für Gesangpflege zwei von jener wohl zu unterscheidende Formen. Die eine ist rein naturalistisches Singen im Familien- oder überhaupt geselligen Leben, so wie in allgemeinen Schulen, die sich auf dasselbe beschränken. Die andere ist Unterweisung im Sologesang, sofern dieselbe mehr oder weniger kunstgemäss ertheilt wird. Jede der drei Lehrweisen (Naturgesang, Chorschule, Einzelgesang) hat ihre eigenthümliche Bestimmung und Bedeutsamkeit und demgemässe Einrichtung.

§. 10.

Das naturalistische Singen hat nicht allgemeine Befähigung für Gesang, sondern blos Ausführung einzelner Gesänge zum Ziel, ohne auf Vorbildung zu rechnen. Daher müssen die Gesänge möglichst einfach und leicht ausführbar gewählt werden, können kaum andere als einstimmige sein und werden ohne Noten und Vorkenntniss blos nach dem Gehör, durch wiederholtes Vorsingen, Vorspielen und Mitsingen eingeprägt.

So wenig dieses Singen als eigentliche Schulung gelten kann, so unschätzbar ist es im Leben des Volks. Es entspringt dem natürlichen Hang zum Gesange, wendet sich unmittelbar zum jedesmaligen Ziel, dem auszuübenden Tonsatze, und erhält die Singenden in voller, von keiner Lehrveranstaltung getrübter Naturfrische und Lust. Entsprungen aus Singelust, erregt und erhebt es sie; es ist der unschätzbare, durch nichts Anderes zu ersetzende Mutterboden für Kunstleben und für spätere Kunstbildung, für die es nicht blos Sinn und Lust erweckt, der es auch gleichsam absichtslos durch Vertrautmachen mit musikalischen Gestaltungen vorarbeitet.

Mit vollem Rechte lassen sich Schulen, denen es für eigentliche Gesangbildung an Zeit und Mitteln fehlt, oder Klassen, deren Zöglinge für diese Bildung noch nicht gereift sind, wenigstens auf solchen Naturgesang ein und sind im Stande, damit nach der Seite der Musikbildung hin Erspriessliches zu leisten. Auch sind die Methoden von Choron, Mainzer, Wilhem und Andern (denen der geschickte Musikdirektor Franz Mücke in Berlin zuzuzählen ist), den Naturgesang in ganzen Massen ungeschulter Menschen anzubauen, besonders für Nationen, deren Musiksinn noch unerweckt ist, ganz gewiss von Bedeutung.

Nur ist einleuchtend, dass damit der Zweck der Chorschule, dem Bedürfnisse der Kunst oder einer künstlerisch befriedigenden Ausstattung des Gottesdienstes und höherer gesellschaftlicher Betheiligung an der Kunst nicht entfernt entsprochen werden kann. Denn jenem Gesang ist nur das Einfachste und Fasslichste, keineswegs alles Begehrenswerthe und Höhere, aus dem reichen Schatze der Kunst nur der kleinste Theil erreichbar und die allgemeine Bildung nur höchst unsicher und von langem Zeitaufwand abhängig.

§. 11.

Zwischen Naturgesang und kunstgemässe Chorschule stellen sich verschiedenartige Lehrweisen, die des erstern Unzulänglichkeit für jede höhere Leistung begriffen haben und gleichwohl das Ziel der Chorschule nur da für erreichbar halten, wo für wirkliche Kunstbildung weite Zeit, reichliche Mittel und besondre Befähigung der Zöglinge vorhanden sind. Der bezeichnendste Karakterzug für diese Lehrweisen ist, dass sie sich mehr oder weniger vom wirklichen Kunstzustande zurückhalten, entweder die Kunstschrift (die Noten) oder die Tonbenennungen vermeiden, oder auch statt der verschiedenen Tonarten eine Normaltonart (*C*dur, *A*moll) festhalten. Die Zifferschrift, die Natorp und Andere in Deutschland, Chevé in Frankreich für Chorgesang eingerichtet, die Zahlennamen, deren sich Thomascik statt der im Kunstleben eingebürgerten Buchstabennamen bedient (mit dem Vorbehalt, später zu den kunstmässigen Benennungen und Schriftzeichen überzugehn, also zweierlei Namen und Zeichen zu lehren), alle diese Veranstaltungen beruhen zunächst auf der Besorgniss, dass die eigentliche Kunstsprache und Kunstschrift nicht allgemein und leicht fasslich seien.

Wie weit und auf welchem Wege die Chorschule sich diesen angeblichen Schwierigkeiten gewachsen zeigen kann, wird sich in der Entwickelung der Methode ergeben. Jene Mittelversuche bezeichnen vor Allem das Bedürfniss einer methodischen Schulung und die Unzulänglichkeit des naturalistischen Abrichtens in der Anschauung und Erfahrung ihrer Unternehmer. Dem Streben derselben, über den Naturalismus hinaus zu einer, wenngleich bedingten, Kunstbildung zu gelangen, ist weder Scharfsinn noch Verdienst und eine gewisse Summe des Erfolgs abzusprechen.

Für das, methodischer Schulung in der That nicht gewachsne Kindesalter (bis zum 10. oder 12. Lebensjahre), oder für Schulen, denen in der That Zeit und Mittel zu gründlicher Singlehre fehlen, ist gleichwohl jedem halben Unternehmen der reine Naturgesang, das sogenannte Gehörsingen und Einüben eines Liedervorraths vorzuziehn. Er in seiner Frische und Unbekümmertheit ist der wahre »Kindergarten« für Gesang, und erhält die Gemüther frisch und rege, bis die Zeit zu gründlicher Bildung gekommen ist, — gleichviel ob auf der Schule oder später. In diesem Sinne hat das Festhalten erfahrener Lehrer (eines Schütze, Hentschel und Anderer) an demselben sein gutes Recht.

§. 12.

Von jenen vermittelnden Lehrweisen scheidet sich die wahre Chorschule vor Allem darin, dass sie ihre Aufgabe: zu Chorgesang zu befähigen, ganz und vollständig auf sich nimmt. Sie will nicht für diesen oder jenen Chorgesang, sondern für jeden kunstgemäss befähigen. Enger kann sie sich ihre Aufgabe schon desswegen nicht vorzeichnen, weil sich nirgends dafür ein Anhalt

findet. Es giebt allerdings Chorgesänge von verschiedenen Graden der Verständlichkeit, der Schwierigkeit in der Ausführung, des Aufwands an Stimmmitteln u. s. w.; allein dieser Grade sind unzählige, so dass man nirgend einen entscheidenden Grund findet, gerade hier stehn zu bleiben und nicht früher oder später.

Eine Untersuchung, wie weit man bei der Ausführung gehn wolle oder könne, ist auch desswegen höchst überflüssig, weil es im Wesen der Chorschule liegt, von Abschnitt zu Abschnitt einen der Arbeit lohnenden Erfolg zu gewähren. Man kann also nöthigenfalls (oder beliebig) nach jedem Abschnitt auf weitern Fortschritt verzichten, ohne die bisherige Mühe verloren zu haben.

§. 13.

Der Sologesang und seine Schule unterscheiden sich von der Chorschule von Grund aus schon durch ihre Aufgabe. Der Unterricht im Sologesang hat es mit Einzelnen zu thun, die Chorschule mit vereinigten, und zwar zahlreichen Schülern, deren viele sich zur Ausführung jeder Chorstimme vereinen. Obgleich daher beide Lehren dem Grunde nach gleichen Stoff bearbeiten (Stimm- und Sprachbildung, Auffassung und Vortrag und die nöthigen Kenntnisse), so ergiebt sich doch aus jenem Grundunterschied ein wesentlich verschiednes Verfahren für jede.

Der Lehrer für Sologesang verwendet seine volle Aufmerksamkeit und Zeit auf den einzelnen Schüler, den er vor sich hat, und dieser muss künftig als Einzelsänger seinen Aufgaben mit seinem eigenen Vermögen ohne Mitwirkung anderer Sänger in seiner Partie genügen. Folglich kann und muss hier die äusserste Sorgfalt und volle Zeit auf die Ausbildung des Einzelnen verwendet werden. Dies macht sich besonders bei Stimmbildung und Vortrag geltend, die auf das Sorgfältigste bis in das Feinste hinein durchgeführt werden müssen und können.

§. 14.

Die Chorschule dagegen fasst ihre Schüler als Masse zusammen zu gemeinsamer Bildung, wie dieselben künftig als Chorsänger zu gemeinsamer Wirksamkeit kommen werden. Dies ist Karakter der Chorschule, Kern ihres Verfahrens. Von hier aus geht sie zwar auch an Zergliederung der Masse, theilt sie in die verschiedenen Stimmen, in kleinere Abtheilungen, ja lässt sich bisweilen auf Uebung oder Nachübung und Besserung Einzelner ein. Allein das kann nur ausnahmsweise geschehn, niemals mit der Sorgfalt und dem Zeitaufwande für die Einzelnen, die dem Einzellehrer Pflicht und zu erlangen sind. Es bedarf auch dessen nicht. Denn der Chorsänger ist dazu bestimmt, seine Partie künftig im Verein mit Andern auszuführen, so dass die Stimmen aller an einer Partie Vereinten in Eins zusammenfliessen, die Wirksamkeit jedes Einzelnen im Ganzen aufgeht, Mängel und Fehler desselben weniger bemerkbar und nachtheilig werden.

§. 15.

Gleichwohl leuchtet ein, dass Fähigkeit und Werth des Chors von der Befähigung der Einzelnen, aus denen er zusammengestellt ist, wesentlich bedingt wird, dass folglich auch der Chorsänger, so weit als die Chorschule vermag, auszubilden ist. Dies muss auch in Bezug auf Stimm- und Sprachbildung durchaus als Pflicht der Chorschule anerkannt werden; sie muss das Stimm- und Sprachvermögen ihrer Zöglinge so weit ausbilden, als ihr nach ihrer besondern Aufgabe und Einrichtung möglich ist. Kann sie hierin nicht so weit gehn, als Einzelunterricht vermag und muss: so ist doch dem Chorsänger der Weg zum Einzelgesang und seiner Ausbildung durch die Chorschule nicht versperrt, sondern erleichtert und verkürzt.

Wie weit übrigens der Chorlehrer in der Stimmbildung gehn soll, lässt sich nicht allgemein bestimmen; es hängt das von der Anlage und Vorbildung der Schüler, oder vielmehr ihrer Mehrzahl, ab. Nur das Eine kann ihm maassgebend sein, dass er nicht tiefer in Stimmbildung eingehn darf, als der Zweck der Schule, die Masse der Schüler zum Chorgesang zu befähigen, zulässt.

4. Zergliederung der, der Chorschule gesetzten Aufgabe.

§. 16.

Die Chorschule hat sich der Pflege aller Fähigkeiten und Bildungsgegenstände zu unterziehn, die ihr Zweck, Bildung zum Chorgesang, fodert und ihre dem Zweck gemässe Einrichtung zulässt.

In Bezug auf das Reinmusikalische übernimmt sie ihre Aufgabe vollständig, ohne Voraussetzung oder Foderung irgend einer Vorbildung oder Vorkenntniss.

Auch an allgemeiner Bildung fodert sie nur, was jede gute Elementarschule gewährt: Verstandesentwickelung und Lernfähigkeit, wie sie bis zum 10. oder 12. Lebensjahr auf jenen Schulen gewonnen werden soll, — deutliche, reine Aussprache, geläufiges Lesen, — Anfangsgründe des Rechnens. Einige Geläufigkeit im Schreiben und Kenntniss der lateinischen (französischen) Buchstaben sind wünschenswerth, ausgebreitetere und höhere Bildung ist hier wie überall förderlich. Doch schliesst ein Mangel hierin die Wirksamkeit der Chorschule nicht aus.

§. 17.

Fasst man nun, abgesehn von allen Vorkenntnissen und aller Vorbildung, den rein künstlerischen Theil der Aufgabe, den die Chorschule für ihren Zweck sich gesetzt hat, genauer in das Auge: so zeigt sich, dass er Folgendes in sich schliesst.

Allen besonderen Aufgaben stellen wir die Kenntnisse und Anweisungen aller Art voran, die für Ausübung des Chorgesangs nöthig sind.

Sodann Geschicklichkeit im richtigen Athemnehmen und Athemverwenden, dem Material und der Vorbedingung für Gesang und Sprache.

§. 18.

Von diesen allgemeinen Erfodernissen gehen wir zu den besondern Zweigen der Lehre. Hier tritt Ausbildung des Stimmorgans zuerst auf.

Die Stimme muss zu dauernder und schallmächtiger Verwendung erhoben und für jeden Stärkegrad geschickt gemacht werden, soweit die Kraft des Sängers ohne Ueberbietung reicht. Die Stimme muss Schallmacht erhalten.

Der Klang der Stimme muss, gereinigt von jedem trübenden oder entstellenden Beiklange, rein und mit dem Wohllaut eines gesunden, frei und gerade wirkenden Organs sichergestellt werden. Die Stimme muss Wohlklang erhalten.

Das Tongebiet der Stimme muss erweitert werden, soweit es die Natur des Organs gewährt; das ganze Stimmgebiet muss soweit wie möglich gleichartig dem Willen des Sängers zu Gebote stehn. Die Stimme muss Stimmumfang und Ausgleichung ihrer Töne nach Schallkraft und Klangweise erhalten.

§. 19.

Dann die musikalische Verwendung des Organs.

Die Stimme muss alle gefoderten Töne und Tonverhältnisse richtig und rein angeben. Die Richtigkeit besteht darin, dass nicht ein Ton unsers Tonsystems statt eines andern (z. B. *c* statt *d*), die Reinheit darin, dass der anzugebende Ton nicht um ein Weniges zu hoch oder zu tief gefasst, nicht ein Ton genommen werde, der unserm Tonsystem fremd ist, — höher als der nächste tiefere und zugleich tiefer als der nächste höhere Ton des Systems, z. B. ein Ton zwischen *e* und *f*.

Die Stimme muss Beweglichkeit erhalten, Folgen von Tönen so schnell und leicht hervorzubringen, als die billigerweise an Chorgesang zu stellenden Ansprüche fodern können.

Für diese Foderungen der Richtigkeit, Reinheit und Beweglichkeit ist Ausbildung des Tonsinns (des Gehörs nach der Ausdrucksweise der Musiker) und der Vorstellungskraft für Tonverhältnisse nothwendig. Tonsinn ist die Fähigkeit, angegebene Töne richtig zu vernehmen und festzuhalten; Vorstellungsvermögen für Tonverhältnisse bezeigt sich darin, dieselben im Bewusstsein zu haben oder wiederzufinden, wenn sie nicht mehr — oder bereits längere Zeit nicht mehr durch das Ohr vernommen werden.

§. 20.

Ferner Ausbildung des rhythmischen Kunstvermögens.

Der Sänger muss geschickt sein, die Geltung oder verschiedenen Zeit-

verhältnisse der Tonfolgen aufzufassen und richtig darzustellen. Gleichheit der Zeitdauer für die einzelnen Töne, doppelte, drei-, vier-, mehrfache Schnelligkeit oder Langsamkeit in strenger Abmessung — oder in allmählichen Uebergängen aus dem Schnellern in das Langsamere, und umgekehrt, müssen begriffen und zu sicherer, geläufiger Ausführbarkeit geübt werden.

Auch die andre Seite des Rhythmus, Betonung oder Hervorheben der rhythmischen Hauptmomente vor den untergeordneten durch grössere Schallmacht, muss durch alle Abstufungen und Gegensätze hindurch sicher und geläufig sein.

§. 21.

Dann die Ausbildung der Sprache.

Die Laute müssen rein von aller Vermischung und Beimischung, klar und in jedem Grade der Schallkraft gleich wohlgebildet hervortreten, sie müssen sich in ihrem Zusammenhang als Silben, Worte, Sätze wohl verbinden, dass der Fluss der Rede ungebrochen dahinziehe und dennoch das Einzelne deutlich und wirksam aus ihm hervortrete.

Allerdings gehört Sprachbildung, soweit sie hier gefodert wird, strenggenommen zu der vorauszusetzenden Vorbildung. Auch kann sich in der That die Chorschule nicht auf den vollständigen Anbau dieser Geschicklichkeit einlassen, sie kann nicht Sprech- oder Leseschule werden. Gleichwohl ist es bekannt, dass Lautbildung und Sprache gar zu oft und allzusehr vernachlässigt werden und, von anderm Nachtheil abgesehn, allzuoft den Gesang und seine Wirkung hemmen. Die Chorschule muss daher willig und bereit nachhelfen, und hat übrigens für den Singzweck noch besondere Einrichtungen mit der Sprache zu treffen, die der reinen Sprachübung fremd bleiben.

§. 22.

Für die wirkliche Ausführung von Gesängen muss vor Allem gefodert werden, dass die Chorschule die schon hervorgehobne Geschicklichkeit des Vom-Blatt-Singens fördere, ohne die der Chor als solcher gar nicht selbständig auftreten, sondern in ewiger Knechtschaft und Unbehülflichkeit nur zu einer Aufgabe nach der andern mühsam und langweilig abgerichtet werden kann. Nur durch Fertigkeit im Vom-Blatt-Singen wird der Chor allseitig und allzeitig verwendbar, gewinnt Zeit für alle billigerweise an ihn zu machenden Ansprüche und büsst nicht in unaufhörlichen stets von Neuem beginnenden Uebungen jene Frische des Gemüths ein, ohne die es weder Kunstleistung noch Kunstgenuss giebt.

Das Vom-Blatt-Singen erfodert Geläufigkeit im Notenlesen, wie in der Sprache, die gesungen werden soll, sicheres Gehör, geübte Vorstellungskraft für Ton- und rhythmische Verhältnisse, endlich Achtsamkeit und Gewöhnung für die Leitung, die den Chorgesang in Gang setzt und erhält.

§. 23.

Das Letzte endlich, was die Chorschule in ihren Zöglingen zu wecken und zu erhöhen hat, ist Verständniss für das was gesungen werden soll und derselben gemässe Darstellung, nach der Kunstsprache: Vortrag.

Allerdings wird der Vortrag, soweit dies überhaupt möglich ist, bei Chorgesang vom Leitenden — dem Direktor — bestimmt und kann schon um des Zusammenwirkens willen nicht den einzelnen Sängern überlassen bleiben. Allein es ist eben nicht möglich, das Innerliche einer Kunstleistung — den Vortrag — durchaus genügend von aussen zu bestimmen. Und selbst soweit es möglich ist, erleichtert Verständniss und Mittheilnahme des Gemüths auf Seiten der Ausübenden Alles unendlich und lässt als selbstempfundne Lebensäusserung hervortreten, was ohnedem nur als kalte, leblose Abrichtung theilnahmlos hingenommen wird.

Zweiter Abschnitt.

Zulassung zur Chorschule.

§. 24.

Musik hat ihre Wurzel in der Natur und Neigung des Menschen; und diese Neigung ist bei lebhafterer Erregung nicht anders zufriedenzustellen, als durch selbstthätige Betheiligung, — wie wir an den kleinsten Kindern bei ihrem ganz frei hervortretenden Singen wahrnehmen. Folglich hat jeder Mensch, in dem der Trieb sich regt, das Recht, an Musik auffassend oder selbstthätig (je nach der Lebhaftigkeit des Triebes) theilzunehmen, soweit es Fähigkeit und Verhältnisse gestatten.

Gemeinsamer Gesang ist der volle Ausdruck dieses gemeinsamen Triebes und Rechts; dieser Ausdruck verwirklicht sich im Chor. Chorgesang und Chorschule bieten dem allgemeinen Musiktriebe den weitesten und zugänglichsten Spielraum.

Die Chorschule ist die Volksschule für Musik. Dieser ihrer wahren und höchsten Bestimmung gemäss muss sie sich ohne Rücksicht auf Stand und sonstige Verhältnisse Allen öffnen, die nach ihrer körperlichen und geistigen Beschaffenheit und ihren persönlichen Verhältnissen fähig und willig sind, sich ihr anzuschliessen.

1. Nähere Bestimmungen.

§. 25.

Fähig und berechtigt zur Theilnahme sind alle, die

1. das Alter von 10 oder 12 Jahren, und damit voraussetzlich die nöthige

körperliche und geistige Reife für methodischen Unterricht und Uebung erreicht, — zugleich

2. sich in den Besitz der bedungenen Vorbildung (§. 16) gesetzt haben,

wogegen, auch bei dem Vorhandensein dieser Befähigungen, diejenigen ausgeschlossen werden müssen, welche

a. durch Gesundheitsverhältnisse für immer oder zeitweilig am Singen gehindert sind, oder denen dasselbe aus solchen Rücksichten nachtheilig werden müsste, — ferner diejenigen, welche

b. durch widrigen und nicht ohne unverhältnissmässige Opfer von Seiten der Schule zu verbessernden Stimmklang,

c. durch gleich störende und eingewurzelte Sprachmängel,

d. durch übergrosse Unfähigkeit des Tonsinns an einer für sie nützlichen und die Schule mindestens nicht hemmenden Betheiligung

gehindert sind. Dass unverbesserliche Trägheit und tiefere sittliche Verirrungen die Chorschule wie jede andere zum Ausschlusse schlechter Schüler berechtigen, versteht sich. Trägheit und Entsittlichung sind unverträglich mit Kunstbildung.

2. Altersbestimmung.

§. 26.

Die Festsetzung eines bestimmten Alters für Aufnahme der Schüler kann niemals vollkommen zutreffend sein, da Naturell und Erziehung einen Theil der Kinder früher, den andern später reifen lassen. Im Allgemeinen darf wohl festzuhalten sein, dass die Jugend bis zum 9. oder 10. Jahre weder körperlich noch geistig für methodische Singbildung gereift und Naturgesang für sie die geeignetere Form musikalischer Beschäftigung ist. Man wird auch nichts verlieren, wenn der Eintritt bis zu dem 12. Jahre hinausgeschoben wird; um so lebhafter kann dann der Fortschritt sein. Es bleibt dabei Zeit genug, die Bestimmung der Chorschule sich erfüllen zu lassen.

Früherer Eintritt sollte nur gestattet werden, wenn körperliche und geistige Reife sicher vorhanden sind und ausserdem besondere Verhältnisse den frühern Eintritt rathsam machen, — z. B. besondre Neigung und Begabung für Musik das Kind zu musikalischem Lebensberufe hinweisen.

3. Gesundheitsverhältnisse.

§. 27.

Die hindernden Gesundheitsverhältnisse sind entweder wirkliche und tiefere Krankhaftigkeit der Organe, namentlich der Brust und des Kehlkopfs; dann unterliegen sie ärztlicher Beurtheilung und machen die Aufnahme durchaus unstatthaft. Oder sie sind ungefährliche, die Singfähigkeit nur vorübergehend beeinträchtigende Zustände, z. B. Heiserkeit, Klanglosigkeit des Sing- und Sprechorgans; dann muss Genesung abgewartet werden.

Dem Ermessen des Leitenden bleibt in jedem besondern Fall anheimgegeben, ob er selber entscheiden, oder ärztliche Zwischenkunft fodern will.

Bisweilen genehmigt, verordnet sogar der Arzt das Singen zur Kräftigung schwächlicher Organismen. Für die Chorschule muss gleichwohl die Aufnahme solcher Schüler stets bedenklich erscheinen. Sie ist ausser Stande, jeden Einzelnen unausgesetzt mit der ärztlich für Krankhaftigkeit wünschenswerthen Sorglichkeit zu behüten, und darf den Fortschritt der Schülermasse nicht durch allzuweit gehende Rücksicht auf Einzelne hemmen.

§. 28.

Auch die Zeit begonnener und noch nicht vollendeter Geschlechtsreife (Mutation) muss den Eintritt in den Chor, oder nach erfolgter Aufnahme die Mitwirkung höchst bedenklich machen, da die Stimme während derselben mit mancherlei Unannehmlichkeiten behaftet ist, und bei anhaltendem oder angestrengtem Singen leicht für immer Schaden leidet.

Diese Zeit fällt für beide Geschlechter in das Alter von 14 bis 17 Jahren; näher lässt sie sich nicht bestimmen, weil Klima und Körperbeschaffenheit der Einzelnen den Eintritt der Reife mitbedingen. Indess verräth sich (andrer Vorgänge nicht zu erwähnen) der mit jener Periode eintretende Umschlag der Stimme dem aufmerksam Beobachtenden durch eine gewisse Art der Heiserkeit, durch kreischenden — gewissermaassen metallischen oder gläsernen Stimmklang, oder umgekehrt durch Dumpfheit und Hohlheit der Stimme, oder durch unwillkürlichen Wechsel zwischen beiden Klangweisen, durch Unfähigkeit des Stimmorgans, den richtig vernommenen Ton rein nachzusingen (schwankende Intonation), endlich durch schwere Ansprache der höchsten bisher erlangbaren Töne. Bei Knaben, die in das Jünglingsalter treten, verräth sich der Zustand durch unwillkürliches und plötzliches Ueberschlagen oder Ueberschnappen aus der Lage der Männerstimme in die höhere Oktave, bei Allen durch erschwertes Athemnehmen und Aushalten der Töne.

In dieser Zeit darf überhaupt nur mit grosser Schonung gesungen werden. Mitwirkung im Chor, wo unmöglich jeder Einzelne mit unausgesetzter Sorgfalt beobachtet und gehütet werden kann, sollte lieber unterbleiben, bis die Wandlung vorüber ist; Aufnahme neuer, eben in diesem Zustande befindlicher Schüler ist bis nach dessen Vorübergang zu verschieben.

4. Mängel in der Begabung.

§. 29.

Widrigkeiten im Stimmklange (Dumpfheit, Kreischen, eingewurzelte Heiserkeit u. s. w.) oder in der Sprache (Stammeln, Unfähigkeit für gewisse Mitlaute u. s. w.) können einen solchen Grad erreichen, dass sie selbst den Stimmklang eines ganzen Chors verunreinigen. Dann müssen sie bis zu ihrer Beseitigung Ausschluss aus der Chorschule zur Folge haben.

Oft sind sie zu beseitigen, nicht aber im Wirkungskreise der Chorschule, sondern durch ärztliche Hülfe, oder längere sorgfältige Behandlung im Einzelunterrichte, während die Chorschule nicht die Förderung der Masse versäumen darf, um Einzelnen aus ungünstiger Begabung emporzuhelfen. Der Leitende hat in jedem besondern Falle zu entscheiden, ob Hindernisse in Einzelnen in der Chorschule selber ohne Nachtheil des Ganzen, oder in besondern Hülfsstunden zu beseitigen sind.

§. 30.

Dasselbe gilt von der Unfähigkeit, Tonverhältnisse genügend aufzufassen und wiederzugeben — vom sogenannten Mangel an Gehör. Viel zu schnell sind Lehrer oft bei der Hand, weniger fähigen oder weniger anregsamen Schülern den Tonsinn abzusprechen, statt ihn zu entwickeln. Nur sehr Wenigen mangelt er so weit, dass keine Entwickelung und Verwendung für musikalische Zwecke statthaben könnte; diese Wenigen machen sich durch gänzliche Theilnahmlosigkeit für Musik oder Widerwillen gegen dieselbe kenntlich. Bei der Mehrzahl der Menschen ist Lust an Musik und der entsprechende Sinn für Tonverhältnisse vorhanden, allerdings in sehr verschiedenem Maasse. Allein selbst von sehr geringer Stufe aus ist weitere Entwickelung bis zu einem nicht vorherzubestimmenden Grade möglich. Nicht Mangel an Naturanlage, sondern Vernachlässigung derselben trägt die Schuld, wenn Tonsinn — und damit wahre, von innen herausgehende Musikbildung bei so Vielen versäumt werden. Dies kann man, gegenüber der Bequemlichkeit so vieler Lehrer, nicht oft und nachdrücklich genug aussprechen.

§. 31.

Die geeignetste Stätte für Entwickelung des Tonsinns ist allerdings die Chorschule. Sie darf daher wegen mangelhafter Entwickelung desselben Niemand ohne dringende Nothwendigkeit ausschliessen.

Allein eben so gewiss kann nicht von ihr verlangt werden und darf sie sich nicht erlauben, ihre Bestimmung für die Gemeinschaft der Schüler, für Chorbildung, hintanzusetzen, um Einzelnen im hohen Grad Unbefähigten mit Zeitaufwand auf Kosten des Ganzen nachzuhelfen. Sie kann nur zur Aufnahme solcher Schüler verpflichtet sein, die mit wenig Versuchen fähig werden, in einen vom Chor angegebnen Ton richtig einzustimmen. Ob und wieweit sich neben den eigentlichen Chorstunden Zeit für die Heranführung Minderbegabter findet, muss dem Ermessen des Leitenden anheimgestellt bleiben. Wer die obige — sehr geringe — Befähigung zeigt, dem kann die Chorschule bei regem Willen von seiner Seite weiterhelfen.

§. 32.

Vom Tonsinn oder Gehör verschieden ist Tontreffen, — die Fähigkeit, den vernommnen oder richtig vorgestellten Ton mit der Stimme richtig

anzugeben. In der Regel haben richtiges Gehör und richtige Vorstellung auch richtiges Treffen zur Folge.

Allerdings können aber auch bleibende oder vorübergehende Krankhaftigkeiten (Heiserkeit, Mutation u. s. w.), augenblickliches Befinden (Ueberreizung, grosse Ermüdung) und äusserliche Einflüsse (übermässig kalte oder warme Temperatur, eine mit Rauch oder Gasen geschwängerte Atmosphäre) die Richtigkeit der Tongebung selbst bei vollkommen gebildetem Tonsinn beeinträchtigen. Es versteht sich, dass in all diesen Fällen nur die Hebung des Hindernisses bewerkstelligt oder abgewartet werden muss.

5. Lebenswandel und Verhalten.

§. 33.

Aus dem Einflusse der allgemeinen Zustände auf den Gesang folgt aber für den Leiter der Chorschule die Pflicht allgemeiner Rücksicht und Aufsicht über den sittlichen und gesundheitlichen Lebenswandel der in der Schule Aufnahme Begehrenden oder schon Aufgenommenen, soweit er sie zu üben vermag.

Leidenschaftlichkeit (besonders eingewurzelte), Uebermaass in körperlicher Anstrengung (im Tanzen u. s. w.), allzuviel und anhaltend Sitzen, ermüdendes Spiel auf Instrumenten, anhaltend und angestrengt Reden, Unmässigkeit in körperlichen Genüssen aller Art, häufige und anhaltende Verkürzung des nöthigen Schlafs (namentlich der Nachtruhe), allzuheftiges oder allzulanges Singen, oder Gesang unmittelbar nach heftiger Anstrengung, Ausschreiten aus dem natürlichen Stimmumfang (namentlich Erzwingen der Höhe und Tiefe, oder allzulanges Verweilen bei den höchsten oder tiefsten Tönen), häufiger und anhaltender Gebrauch des Falsetts, der Fehler des »Gaumensingens«: alles das hemmt die günstige Stimmwirkung und droht, endlich das Organ bleibend zu verderben, ja der Gesundheit allgemein schädlich zu werden.

Sind dergleichen Neigungen unüberwindlich, so müssen sie Ausschluss aus der Chorschule oder verweigerte Aufnahme zur Folge haben. Aeussern sie sich blos vereinzelt oder vorübergehend, so müssen ihre Folgen aufgewiesen und muss die Betheiligung der einstweilen Singunfähigen am Chorgesange bis zu Beseitigung des Uebels abgelehnt werden.

Dritter Abschnitt.

Gliederung der Schülerschaft.

§. 34.

Die Gesammtheit aller zur Aufnahme in der Chorschule Befähigten zertheilt sich aus verschiedenen Bestimmungsgründen in mancherlei Klassen, die hier zur Betrachtung kommen müssen.

1. Alter und Geschlecht.

§. 35.

Nach Alter und Geschlecht treten die Schüler in drei Gruppen auseinander.

Die erste Gruppe bilden die dem Alter der Unreife in beiden Geschlechtern Zuzuzählenden, die nämlich noch nicht zur Geschlechtsreife gelangt sind.

Die zweite Gruppe bilden die Gereiften des weiblichen,
die dritte Gruppe die Gereiften des männlichen Geschlechts.

§. 36.

Im männlichen Geschlechte wird die Reife (Mannhaftigkeit) durch Uebergang der Knabenstimme in die um eine Oktav tiefer liegende Männerstimme bezeichnet.

Im weiblichen Geschlechte bringt der Eintritt der Reife (Mannbarkeit) keine solche Veränderung der Tonlage hervor. Indess ist die gereifte weibliche Stimme von der des unreifen Alters beider Geschlechte nach Schall- und Klangweise verschieden. Die Knabenstimme tritt greller und unlenksamer, gleichsam verdichteter, stoffhaltiger heraus; die Stimme des unreifen Mädchens ist dünner und gleichsam flirrend unbestimmt; die gereifte weibliche Stimme vereint Fülle und gleichmässigere Haltung mit Milde des Klangs.

Dazu kommt, dass die erweiterten und erstarkten Athemwerkzeuge Kraft und Ausdauer im Gesang erhöhen, und dass Reife des Geistes, Fülle und Tiefe der Gefühle und Stimmungen, Bestimmtheit und Ausdauer der Gesinnung auch auf die Aeusserungen des Gesang- und Sprachorgans bedeutenden und sehr kenntlichen Einfluss üben.

§. 37.

Besonders aus letzterm Grund ist es nicht wohlgethan, die erste und zweite Stimmgruppe zu mischen, oder nahe zu verbinden. Die Verschiedenheit im Klang und Karakter gereifter und unreifer Stimmen theilt ihrem Verein schillernd zwitterhaftes Wesen mit, und hindert wahrhafte Verschmelzung.

Die Chorschule muss daher grundsätzlich beide Gruppen auseinanderhalten und jede für sich in besondern Lehrgängen ausbilden. Dies ist in der Regel auch wegen der verschiednen Bildungsstufe und geistigen Reife rathsam; man darf und muss vom reifern Alter mehr verlangen und ihm mehr bieten, muss mit ihm schneller vorschreiten und tiefer eindringen, als mit dem unreifen, muss selbst Darstellung und Lehrweise für beide Stufen eigenthümlich gestalten.

Nur ausnahmsweise, wo es an Sing- oder Lehrkräften oder an Zeit gebricht, oder zu besondern Kunstzwecken, wenn Chöre von gänzlich ge-

schiedner Bedeutung und Führung (wie z. B. im Eingangssatze der matthäischen Passion der Choral gegen die beiden figurirten Chöre) neben und gegen einander treten, mag man beide Gruppen zusammenstellen.

§. 38.

Günstiger ist der Verein der ersten und dritten Gruppe, weil in ihm wenigstens keine Zweideutigkeit, kein innerlicher Widerspruch unter dem Anschein der Gleichartigkeit waltet. Nur der Unterschied der geistigen Entwickelung wird meist unabweislich und allerdings dem Lehrgang mehr oder weniger hinderlich sein.

Gleichwohl ist dieser Verein durch mancherlei Verhältnisse (z. B. auf höhern Schulen, bei Kirchenchören) oft unabänderlich geboten.

§. 39.

Am günstigsten ist der Verein der zweiten und dritten Stimmgruppe, weil hier Gleichheit der Geistes-, Gesinnung- und Körperreife mit Mannigfaltigkeit und Vollständigkeit der Stimmlagen und geschlechtlichen Karaktere zusammentreffen.

Dieser Verein heisst bekanntlich gemischter Chor (auch vierstimmiger Chor vorzugweise) oder Chor von gemischten Stimmen.

§. 40.

Aus diesen Betrachtungen, und da man ebensowohl einen Chor ausschliesslich aus der dritten Stimmgruppe, als aus der ersten oder zweiten bilden kann, ergeben sich

vier Chorbildungen,

mit denen die Chorschule sich zu befassen und denen gemäss sie ihre Schüler zusammenzustellen hat:

1. der ausschliesslich aus der ersten Stimmgruppe,
2. der ausschliesslich aus der zweiten Stimmgruppe,
3. der ausschliesslich aus der dritten Stimmgruppe,
4. der aus dem Verein der zweiten und dritten Gruppe

gebildete Chor. Die ausnahmweisen Verbindungen der ersten und zweiten, ersten und dritten oder aller drei Gruppen bedürfen keiner besondern Erwägung.

2. Werth der verschiednen Chorbildungen.

§. 41.

Da der gemischte Chor die im Allgemeinen günstigste Chorstellung ist, so findet auch die Chorschule in ihm allein ihren vollständigen und insofern höchsten Wirkungskreis. Diesem, dem Wesen der Sache nach (wie sich bald zeigen wird) vierstimmigen Chor (§. 43) schliessen sich die vielstimmigern gemischten Chorstellungen an.

Nur einseitig befriedigend ist der auf eine einzelne Stimmgruppe beschränkte Chor, selbst wenn er aus seiner ursprünglichen Zweistimmigkeit durch Stimmtheilung zur Drei- und Mehrstimmigkeit erhoben wird.

§. 42.

Allein die Verhältnisse bedingen in der Regel, dass die Chorschule sich wenigstens eine Zeitlang auf eine einzige Gruppe beschränke. Entweder hat sie, als Angehörige allgemeiner Schulen oder aus ihnen ihren Schülerstand empfangend, nur Schüler unreifen Alters zu behandeln. Oder sie hat in gesellschaftlichen Verhältnissen Anlass, ihre Schüler ausschliesslich aus der zweiten oder aus der dritten Gruppe zu nehmen. Erst später — wenn überhaupt — gelangt sie dann dazu, die dritte Gruppe mit der ersten oder zweiten zu vereinen.

3. Stimmlage.

§. 43.

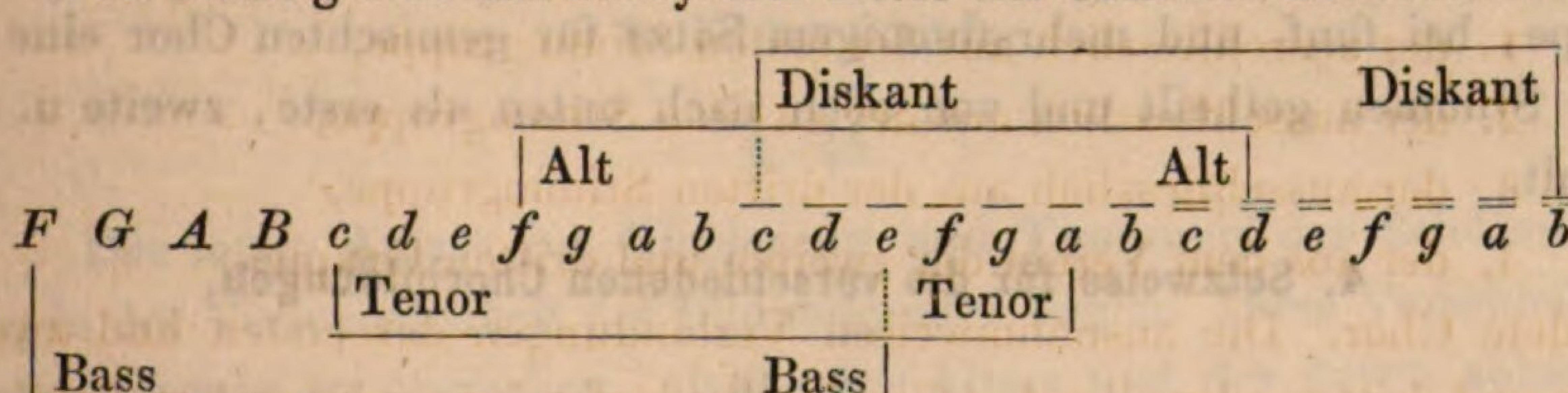
Die Stimmen jeder Gruppe scheiden sich der *Stimmlage* nach bekanntlich in *hohe* und *tiefe*.

In den beiden ersten Gruppen, die in dieser Hinsicht einander gleichstehn, heisst bekanntlich die hohe Stimme *Diskant* oder Sopran, die tiefe *Alt*.

In der dritten Gruppe, die eine Oktave tiefer steht als jene, heisst bekanntlich die hohe Stimme *Tenor*, die tiefe *Bass*.

Diskant, Alt, Tenor, Bass — sind die *vier Stimmklassen* (auch Stimmen vorzugsweise genannt), in die man alle Stimmen dem Umfang nach einordnet, die man auch, vom Diskant abwärts, als erste, zweite, dritte, vierte Stimme bezeichnet.

Den Umfang oder das Tonsystem dieser vier Stimmen findet man hier



zusammengestellt. Selten haben Singstimmen grössern Umfang, viele haben, besonders in der Höhe, geringern, oder ihre Töne sind an den Gränzen des Systems von geringerm Werthe.

Die Stimmen der ersten Gruppe haben ebenfalls einen meist beschränktern Umfang an wirklich brauchbaren Tönen, während die Reihe ihrer möglichen, wenn auch musikalisch nicht verwendbaren, Töne bisweilen zu fabelhafter Höhe hinaufreicht. Mit brauchbaren Tönen reicht der Alt dieser Gruppe selten unter $\bar{c}$ oder *h*, der Diskant selten über $\bar{\bar{f}}$ oder $\bar{\bar{g}}$.

§. 44.

Dass übrigens Diskant und Alt, Tenor und Bass nicht blos der Tonlage, sondern auch dem Klang und Karakter nach verschieden sind, ist bekannt. Vor Allem haben die tiefen Stimmen ihre Kraft und Klangfülle zugleich mit Leichtigkeit der Ansprache mehr in der Tiefe, die hohen mehr in der Höhe. Dann ist der Bassklang körniger, stoffiger und dicker, auch rauher; der Tenorklang dagegen glatter, aber durchdringender, und zugleich grösserer Weiche fähig. Der Altklang ist gefüllter, gleichsam breiter, der Diskantklang dagegen heller, runder, bei starkem Anschall eindringlicher, bei leichtem glatter und flötender.

Blosse Wortbeschreibung für sich kann über dergleichen Wesenheiten nur Andeutung, unmöglich Klarheit und sichre Erkenntniss geben. Die obigen Andeutungen setzen (wie jede sonst mögliche) eigne, oft wiederholte sinnliche Wahrnehmung voraus, und sollen der Beobachtung nur als Anhalt und Erinnerung dienen.

§. 45.

Eben so einleuchtend und bekannt ist, dass jene vier Stimmklassen die Stufenfolge der Stimmunterschiede keineswegs erschöpfen, dass man vielmehr Anlass hat, Unterabtheilungen (hohen und tiefen oder ersten und zweiten Bass, Tenor, Alt, Sopran) oder auch Mittelgattungen (Bariton zwischen Bass und Tenor — eigentlich höherer Bass, dessgleichen *Contr'alto* und *Haute-contre* zwischen Alt und Tenor —, ersterer eigentlich tieferer Alt, letzterer ebenfalls, bisweilen als höherer Tenor verwendet) anzunehmen. Weder auf diese Mittelgattungen, noch auf die elf Unterabtheilungen der neuern italienischen Singmethode kann die Chorschule sich einlassen; sie hält sich zu den vier grossen und wesentlich verschiedenen Klassen.

Wohl aber werden bei drei- und mehrstimmigem Satze für eine Stimmgruppe, bei fünf- und mehrstimmigem Satze für gemischten Chor eine oder mehr Stimmen getheilt und von oben nach unten als erste, zweite u. s. w. gezählt.

4. Setzweise für die verschiedenen Chorbildungen.

§. 46.

In jeder einzelnen Gruppe stehen nur zwei Stimmklassen einander gegenüber; allein der rein zweistimmige Satz bietet dem Komponisten und dem Bildungsverfahren allzubeschränkten Boden. Die Chorschule darf und muss sich eine Zeitlang auf Zweistimmigkeit einlassen, von ihr aber wenigstens zum dreistimmigen Satze fortschreiten, indem sie eine der beiden Stimmklassen theilt, oder nöthigenfalls (§. 56) aus den tiefsten Stimmen der ersten und den höchsten Stimmen der zweiten Klasse eine Mittelstimme bildet.

Dagegen hat sie keinen Anlass, die Stimmklassen abgesondert vorzu-

nehmen, etwa erst Diskant oder Tenor, dann Bass oder Alt. Sie fasst zuerst beide Stimmklassen in Einstimmigkeit zusammen, dann bedient sie sich ihrer zur Zweistimmigkeit.

§. 47.

Auch der vierstimmige Satz kann und muss innerhalb einer einzigen Stimmgruppe zur Uebung kommen. Allein er findet da insofern kein vollkommen günstiges Feld für seine Entwickelung, als vier Stimmen innerhalb zweier Oktaven (die jede Stimmgruppe nur wenig überschreitet) in freier Bewegung gehemmt, und die Aussenstimmen (tiefste und höchste) allzuoft in die äussersten Tonlagen getrieben werden. Gleichwohl drängt das Bedürfniss vollständiger Harmonie zur Vierstimmigkeit hin; auch der Ausweg, bei zwei oder drei Singstimmen die Vollständigkeit und Fülle der Harmonie durch Begleitung zu ergänzen, genügt nicht vollkommen.

Günstiger sind Kompositionen, die drei- und vierstimmigen Satz mischen, nämlich dreistimmigen Satz zum Grunde legen, am geeigneten Ort aber eine Stimme theilen, — oder umgekehrt vierstimmigen Satz zum Grunde legen, da aber, wo er nicht wohl durchführbar ist, ohne die Stimmen aus der zusagendsten Lage zu drängen, zwei Stimmen in eine zusammenziehn.

§. 48.

Das beschränktere Stimmgebiet der ersten Gruppe macht für sie zweistimmigen Satz ausführbarer. Allerdings muss man von da zur Dreistimmigkeit, selbst zur Vierstimmigkeit vorschreiten; hier aber empfehlen sich, wie gesagt, Kompositionen, die sich aus Drei- und Vierstimmigkeit durch Verknüpfung von zwei Stimmen in Zwei- oder Dreistimmigkeit zurückziehn, sobald sich die Mehrstimmigkeit nicht wohl durchführbar zeigt.

5. Bildungstand.

§. 49.

Der letzte Anlass zur Gliederung und Trennung des Schülerstandes kann in der Verschiedenheit des Bildunggrades liegen. Diese Verschiedenheit ist ebensowenig zu übersehen, als die des Alters und der davon abhängigen Geistesreife. Die Lehre muss sich überall nach dem Standpunkte der Lernenden richten: sie darf vorgeschrittenere und befähigtere Schüler nicht allzugering behandeln, indem sie zu tief unten mit ihnen beginnt, sie bei Bekanntem oder Leichtfasslichem unnöthig aufhält; eben so wenig darf sie mehr voraus setzen und fodern, als mindergebildete Schüler besitzen oder fassen können.

Allerdings ist daher wünschenswerth, dass die Chorschule vorgebildete und nicht oder zu wenig vorgebildete Schüler trenne und in abgesonderten Lehrgängen fördere, um beiden Theilen gerecht werden zu können.

6. Einigung, nicht Trennung.

§. 50.

Indess kann und darf man diesem an sich gerechten Begehr nicht allzuleicht und allzuweit nachgeben, wenn nicht Sing- und Lehrkraft zugleich zersplittert und (da besonders in der Jugend Stand und Vermögen auf die Bildung bedingend einwirken) die Scheidewand der Verhältnisse durch die Schule selber noch befestigt werden soll. Nur das durchaus Unverträgliche mag die Schule, soweit sie kann, auseinanderhalten; gar viel Verschiedenheiten lassen sich bei gutem Willen und Geschick des Lehrers ausgleichen; stets muss Einigung erstrebt, Trennung nur, so weit und so lange sie unvermeidlich ist, gestattet — und sobald als möglich wieder aufgehoben werden.

Reinen Ständeunterschied, sei er auf Rang, Vermögen oder Herkommen gegründet, kennt die Chorschule nicht. Sie als Kunstschule hat es mit dem Menschlichen zu thun, nicht mit Zufälligem. Wie man auch über jene Unterschiede denken mag, das Volk steht über jedem Stande, da jeder nur ein Theil von ihm sein kann. Kunst und Kunstschule sollen über Zufälligkeit und Beschränkung erheben und freimachen. In ihnen, wenn irgendwo, ist Eintracht und Bund aller sonst der Spaltung und dem Hader Verfallenen zu verwirklichen. Das ist ihr Wesen.

§. 51.

Ueberhaupt muss die Abzweigung Unerwachsener von Erwachsenen, Minder- von Mehrgebildeten zwar an sich selber gerechtfertigt und wünschenswerth erscheinen, in der Ausführung aber werden sich oft unüberwindliche Hindernisse zeigen, die in den äusserlichen Bedingungen für Bestehn und Wirksamkeit der Chorschule ihren Sitz haben. Vor Allem muss die Schule, um in Wirksamkeit zu treten, einen Chor haben, für jede Partie soviel einzelne Sänger, dass deren Besonderheit aufgeht in dem Zusammenfluss aller. Bei 2 bis 4 einzelnen Sängern an einer Partie vernimmt man noch die Besonderheit jeder einzelnen Stimme; es müssen wenigstens 5 bis 10 Sänger zu einer Partie vereint sein, wenn dieselbe wirklich chormässig heraustreten soll. Die grössere Sängerzahl ist auch desswegen wünschenswerth, weil man ohnedem in Gefahr ist, bei zufälligem Ausbleiben weniger Schüler das Zustandekommen des Chors in Frage gestellt zu sehen.

Sodann fodert, wie Jeder bemerkt, Zertheilung der Schülerschaft höhere Anstrengung der Lehrkraft; zwei und mehr Lehrer oder vervielfältigte Lehrstunden sind erfoderlich, wenn die Schüler nicht unter demselben Lehrer und in denselben Lehrstunden zu vereinigen sind. Das Ermessen des Leitenden muss in jeder besondern Lage das Richtige zu finden suchen; im Allgemeinen ist Einigung der Trennung vorzuziehen.

Vierter Abschnitt.

Schuleinrichtung.

1. Bildung von Lehrgängen.

§. 52.

Die Chorschule fasst ihrer Bestimmung gemäss (soweit die zuvor erwähnten Rücksichten gestatten) die Schüler als Gesammtheit in einen Chor zu gemeinsamer Unterweisung zusammen. Dazu darf sie begreiflicherweise nur Schüler vereinen, die so weit auf gleicher Stufe musikalischer Bildung stehn, dass sie miteinander dieselben Uebungen unternehmen können.

Der Verein aller zu gemeinsamer Unterweisung geeigneten Schüler bildet eine Klasse, oder einen Lehrgang. Solcher Lehrgänge werden zwei oder mehrere nebeneinander entstehn, sobald im Laufe der Zeit eine neue Schülerschaar in die Chorschule eintritt, die sich mit den bereits vorgeschrittenen Schülern nicht auf gleicher Stufe befindet.

Sollten von den Schülern des vorhergehenden Lehrgangs einige nicht im Stande sein, mit den übrigen fortzuschreiten, so müssten sie, wie auf allen Schulen, dem jüngern Lehrgange zugewiesen werden, um in diesem das Versäumte oder nicht hinlänglich Erlernte nachzuüben.

§. 53.

Diese abermalige und unvermeidliche Theilung der Schüler, im Verein mit den früher unter Umständen rathsam befundenen, schützt beiläufig die verschiedenen Lehrgänge vor Ueberfüllung, die — wie jeder erfahrene Schulmann weiss — entweder den Fortschritt hemmt, oder sorgfältigere Durchbildung unmöglich macht. Die Unternehmungen J. Mainzer's und Anderer, grosse Schülermengen zu gemeinschaftlichem Gesang anzuleiten, gelten, wie schon S. 6 gesagt, dem naturalistischen Einsingen. Sie haben nur auf dem Boden solcher Völker Werth, die in Musikbildung und erhelltem Musiksinn zurückgeblieben sind und in Ermangelung lebendigen Volksgesangs äusserlich schnell angelernt werden sollen, damit nur erst ein Anhalt für Musik gewonnen sei. Sie geben Zeugniss vom Scharfsinn und Geschick ihrer Führer, können aber das Ziel der Chorschule nicht erreichen, so blendend ihre augenblicklichen Erfolge bisweilen hervortreten.

§. 54.

Wieviel Schüler zweckgemäss und mit Sicherheit auf guten und baldigen Erfolg in einen Lehrgang zusammengefasst werden können, lässt sich nicht allgemein bestimmen, da die Art und Bildungsstufe der Schüler und das Geschick des Lehrers hierbei von offenbarem Einflusse sind. Nur für ungefähren Anhalt lässt sich allenfalls Folgendes festhalten.

Für einen Lehrgang mit der ersten Stimmgruppe würde die Zahl von 18 bis 36 Schülern gut behandelbar sein. Dies ergäb' in zweistimmigen Sätzen im Durchschnitte 9 bis 18 Stimmen, in dreistimmigen 6 bis 12, unbeschadet der Fälle, wo eine Stimme ein Paar Sänger mehr hätte, als die andere.

Für einen Lehrgang mit der zweiten oder dritten Stimmgruppe würden sich 24 bis 48 Schüler erfolgreich vereinen lassen, da in diesen Gruppen mehr Bildung und sicherere Haltung vorausgesetzt werden darf. Dies gäb' 8 bis 16 Stimmen für jede Partie im dreistimmigen, 6 bis 12 im vierstimmigen Satze.

Die gleiche Zahl (von 24 bis 48 Schülern) würde für den Lehrgang mit der vereinten zweiten und dritten oder ersten und dritten Gruppe wohl behandelbar sein. Ist aber ein Theil der Ausbildung in den einzelnen Gruppen vorangegangen, so kann man grössere Massen vereinen.

§. 55.

Dass die oben angegebenen Zahlen nur ungefähre, durchaus nicht bindende sein können, leuchtet ein. Von allem bereits Angeführten abgesehn, hängt die Schülerzahl nicht vom Willen der Schule ab, sie vermag oft nur weniger, als sie wünscht, zu versammeln; oft werden einige mehr zusammenkommen, als oben angenommen, und doch nicht genug zu zwei gleichzeitigen Lehrgängen; oft werden sich Schüler genug zu mehr Lehrgängen finden, aber die Lehrkräfte werden nicht zureichen.

Bedeutend mehr Schüler, als oben angegeben (36 bis 48), sind nicht ohne Beschwer in einem einzigen Lehrgange zu vereinen; sie hemmen den Fortschritt, von dessen Lebhaftigkeit die gute Stimmung der Schüler (die in allem Künstlerischen so wichtig ist) abhängt. Der Leitende hat nach den jedesmaligen Umständen zu ermessen, ob es rathsam und ausführbar ist, die Schüler wenigstens eine Zeitlang in besondere Lehrgänge zu theilen und später, wenn sie elementarisch sichergestellt sind, wieder zu vereinen.

§. 56.

Auch gleichzahlige Besetzung der Stimmen, wie sie oben angenommen worden, ist nicht immer möglich, oft nicht einmal rathsam. Eine kleinere Zahl tüchtiger Sänger thut es begreiflicherweise einer grösseren Zahl schwächerer gleich oder zuvor. Bisweilen kann es sogar um des Ganzen willen nöthig werden, einer allzuschwachen Stimme Verstärkung aus einer andern zu geben. Allein dergleichen Nothbehelf ist stets bedenklich, weil jede Stimme ihren besondern Karakter und einen bestimmten, nicht ohne Nachtheil oft und länger zu überschreitenden Umfang hat. Allenfalls können hoher und tiefer (erster und zweiter) Diskant u. s. w. einander gegenseitig ergänzen, und auch dies nur vorübergehend. Alt und Bass zur Ergänzung von Diskant und Tenor heranzuziehn, ist durchaus bedenklich, und darf nur im äussersten Nothfall und höchst vorübergehend geschehen. Der Verein von Alt und Sopran, Tenor und

Bass giebt zweideutige Klangmischung, und bedroht die gänzlich aus ihrem natürlichen Wirkungskreise gezogenen Stimmen mit bleibendem Nachtheil.

2. Anordnung der Hauptstunden.

§. 57.

Die Chorschule setzt für jeden Lehrgang zunächst Lehrstunden fest, die den wesentlichen und regelmässigen Gang der Unterweisung bilden und desshalb Hauptstunden genannt werden. Sie werden vom Lehrer selbst ertheilt und von allen dem Lehrgang angehörigen Schülern gemeinsam besucht.

Es ist klar, dass Schnelligkeit und Sicherheit des Fortschritts zum Theil von der Zahl der Lehrstunden abhängt. Ist es also möglich, so würden, wenigstens für den mehr elementaren ersten Theil des Lehrgangs, 6 Lehrstunden wöchentlich (täglich eine) höchst förderlich sein. Doch gewähren auch drei wöchentliche Lehrstunden (mit je einem Zwischentage) hinlänglich lebhaften Fortschritt, haben sogar, wo Chorbildung nicht eilt und der Eifer der Schüler nicht gesichert ist, den Vortheil für sich, nicht durch Alltäglichkeit zu ermüden. Nöthigenfalls muss man auch mit zwei Lehrstunden auszukommen versuchen. Für die höhern Aufgaben genügen sie durchaus.

Doppelte Lehrstunden (mehr als eine am Tage) und weniger als drei oder gar zwei versprechen keinen befriedigenden Erfolg.

§. 58.

Die Hauptstunden geben den vollständigen Inhalt der Unterweisung. Hier werden die Stimmen gerichtet und festgestellt, hier wird die Sprache berichtigt und gereinigt, werden die Uebungen im Tonwesen eingeleitet und sichergestellt, alle nöthigen Kenntnisse mitgetheilt; hier erfolgt die Ausführung der Chorsätze und Einführung in kunstgemässen Vortrag.

Wären alle Schüler gleichmässig und genügend begabt und beflissen, so würden die Hauptstunden für sich allein zum Zwecke führen. Allein dies ist eben nicht der Fall; aus mancherlei Gründen bleibt bald dieser, bald jener Schüler zurück.

3. Hülfstunden.

§. 59.

Zur Nachhülfe für Schüler, die mit den übrigen in der Hauptstunde nicht gleichen Fortschritt gemacht, werden Hülfstunden eingerichtet. Sie dienen dazu, diejenigen, die sich einzelne Lehren und Lehrabschnitte oder einzelne Fertigkeiten nicht haben genügend aneignen können, mit einem Worte die Schwächeren den Fertigen in der bestimmten Einsicht oder Fertigkeit, die jene noch nicht erlangt haben, nachzubringen, so dass diese nicht mit unnöthigen Wiederholungen belästigt werden.

Folglich nehmen an den Hülfstunden nicht alle Schüler des Lehrgangs Theil, sondern nur die in einem bestimmten Punkte Zurückgebliebenen. Allenfalls können ein Paar Fertige zur Unterstützung der Uebung zugezogen werden; doch ist auch dies nicht als Regel zu nehmen, sondern darf nur im Nothfalle geschehn. Denn der Zweck der Chorschule fodert, dass jeder Schüler zur Selbständigkeit erzogen werde, seine Aufgabe aus eigenem Vermögen lösen könne, nicht blos mit Andern und gestützt auf sie singe, gleichsam von ihnen in's Schlepptau genommen werde. Solche Sänger bringen nachher Verschleppung und Unsicherheit in den ganzen Chor.

§. 60.

Jede nachübende Abtheilung sollte für sich nicht länger als eine halbe Stunde beisammen und in Arbeit bleiben. Diese Zeit genügt, weil jede Hülfstunde einer scharfbestimmten einzelnen Aufgabe gewidmet werden muss.

Hieraus folgt, dass jede Hülfstunde nur einseitigen Inhalt haben, mithin nicht so anregend sein kann, als die Hauptstunden, vielmehr den Antheil des Schülers früher erschlaffen lässt. Musik-, besonders Singunterricht ist aber unfruchtbar, sobald der Antheil des Gemüths im Schüler erlischt.

Aus diesem Grunde sollen überhaupt Hülfstunden nicht gehäuft, sondern sparsam nur in solchen Momenten festgesetzt werden, wo man ihrer eben benöthigt ist. Die Zeit für sie mag ein- für allemal festbestimmt bleiben, damit Schüler, Lehrer und Lokal stets bereit seien.

§. 61.

Wenn es irgend angeht, sollen die Hülfstunden von Schülern aus demselben Lehrgang ertheilt, und für jede Uebung solche Schüler als Gehülfen verwendet werden, die gerade die jetzt zu übende Fertigkeit oder den zu befestigenden Lehrtheil sicher sich angeeignet haben, und geschickt sind, Andern darin fortzuhelfen, — gleichviel, ob diese Gehülfen in andern Stücken den Mitschülern voran- oder nachstehn.

Schon hierin liegt Anlass, bald diesen, bald jenen Schüler, je nach der besondern Fähigkeit eines jeden, als Gehülfen zu verwenden, den Einen z. B. für gewisse Treffübungen, die er vorzugsweise sicher inne hat, den Andern für irgend einen andern Gegenstand, für den er sich besonders befähigt hat. Aber auch unter Gleichbefähigten muss gewechselt und allmählich jeder Schüler im Wechsel mit den andern als Gehülfe verwendet werden, der sich dazu geeignet zeigt, damit Jeder zu seiner Zeit der aufmunternden Auszeichnung theilhaftig werde und den Vortheil geniesse, durch Lehren zu lernen.

Dass diese Rücksicht niemals die Wahl auf solche lenken dürfe, die der Aufgabe nicht ganz gewachsen sind, versteht sich.

Nur wenn es durchaus an verwendbaren Schülern für die Thätigkeit des Gehülfen fehlt, müssen Hülflehrer oder der Hauptlehrer selber die Hülfstunden leiten.

§. 62.

Die Hülfstunden stehn unter Aufsicht des Hauptlehrers.

Derselbe muss die besondere Aufgabe für jede Hülfstunde scharf bestimmen, die Schüler, für die sie statthaben soll, namentlich bezeichnen, das Verfahren der Gehülfen sorgfältig vorbereiten und beaufsichtigen, den Beginn (wenn der Gehülfe nicht schon bewährt ist) leiten und die Einrichtung erfoderlichen Falls mit seinem vollen Ansehn unterstützen. Des Letztern bedarf es nur selten, ausser bei der ersten Einführung, wofern der Geist der Schule gut ist und die Einrichtung mit Umsicht und Unparteilichkeit getroffen wird. Vielmehr befördert dieselbe kameradschaftlichen und brüderlichen Sinn unter den Schülern, wenn man ihnen begreiflich macht, dass Recht und Vortheil Aller durch gegenseitige Hülfe und Achtung gewinnen, dass Niemand die Auszeichnung des Gehülfen beneiden darf, da Jeder ihrer ebenfalls theilhaftig werden kann, und dass jeder Mangel an Achtung, den Schüler dem Besten unter ihnen erweisen, auf sie selber zurückfällt.

4. Häusliche Uebung.

§. 63.

Besondere häusliche Uebungen liegen nicht im Interesse der Chorschule. Sie fodert deren nicht; ja sie kann sie nicht einmal wünschenswerth finden, weil unbeaufsichtigtes Singen besonders Anfangs neben etwaigem Gewinn auch allerlei Verirrungen und Verwöhnungen Raum geben kann, die jenen zweifelhaft machen.

5. Zeit für Gesang.

§. 64.

Die günstigste Zeit für Gesang überhaupt, also auch für die Uebungen der Chorschule, ist die vormittägliche, eine oder mehr Stunden nach dem Frühstück, — nächst dieser die nachmittägliche, zwei oder drei Stunden nach dem Mittagbrod, also nach der gewöhnlichen deutschen Lebenseinrichtung Morgens zwischen 9 und 12 Uhr, Nachmittags zwischen 4 und 7 Uhr. Zeitiger nach eingenommenem Mahl ist das Stimmorgan nicht rein und bedürfen Brust und Unterleib der Ruhe.

Auch in der günstigsten Zeit muss in Haupt- und Hülfstunden Anstrengung und Ermüdung vermieden werden. Hierzu dient schon ein wohlermessener Wechsel unter den Lehr- und Uebungsgegenständen, sowie unter den verschiedenen Abtheilungen der Schüler; wo das nicht genügt, müssen bisweilen kleine Ruhezeiten von ein Paar Minuten eintreten.

6. Räumliche Einrichtung.

§. 65.

Für die Singübung bedarf der Chor eines hinlänglich weiten und nicht zu niedern Raums, damit die Schüler, ohne einander zu stören, sitzen und zum Singen sich erheben können, auch Raum genug vor sich haben, dass ihre Stimmen frei ausschallen können. Auf der andern Seite sind aber auch zu weite oder gewölbte Räume nicht zuträglich, weil in ihnen der Stimmschall sich verliert oder verwirrenden Wiederhall hervorruft.

Dass für hinlängliche Helligkeit, um auf allen Plätzen lesen zu können, und angemessene Temperatur zu sorgen sei, versteht sich.

Die vortheilhafteste Einrichtung für Chorgesang und Chorschule ist ohne Zweifel die, dass die Reihen der Singenden sich in Stufen amphitheatralisch übereinander erheben, so dass jede hintere Reihe über die vordern Reihen hinwegsinge. Ist diese Einrichtung unausführbar, so müssen die Chorreihen öfters wechseln, die hintern vorgenommen, die vordern zurückgestellt werden, damit jede des Vortheils der ersten Reihen theilhaftig werde und der Lehrer allmählich alle Schüler in der Nähe beobachten könne.

§. 66.

Der Schülerraum muss wo möglich hinreichend weit sein, dass die Singenden sowohl sitzen, als vor ihren Sitzen stehn können, ohne einander zu drängen. Denn die Singübungen (nur mit Ausnahme der Treffübungen) werden am günstigsten im Stehn ausgeführt, fortwährendes Stehn aber ermüdet. Tische zwischen den Reihen der Sänger sind entbehrlich, breite Tische ungünstig, weil sie die Reihen zu weit auseinanderrücken und das Zusammenwirken beeinträchtigen.

§. 67.

Der Lehrer muss seine Stelle so nehmen, dass er von ihr aus alle Schüler überblicken und hören, und wiederum von Allen gesehn und vernommen werden kann. Der günstigste Punkt dafür ist vor der Mitte des Chors, und einige Fuss weit (je nach der Breite der Chorstellung) von ihm entfernt. Vor ihm steht das zur Leitung des Chors bestimmte I n s t r u m e n t, neben oder hinter ihm ist die für gewisse Aufweisungen und Uebungen nöthige N o t e n t a f e l (Tafel mit einigen Liniensystemen und einem freien Raume für sonstige Aufzeichnungen) aufgestellt.

Die Schüler bedürfen ebenfalls kleiner Notentafeln (Notenpapier), auf denen sie ihre Uebungen aufzeichnen.

7. Schülerstellung.

§. 68.

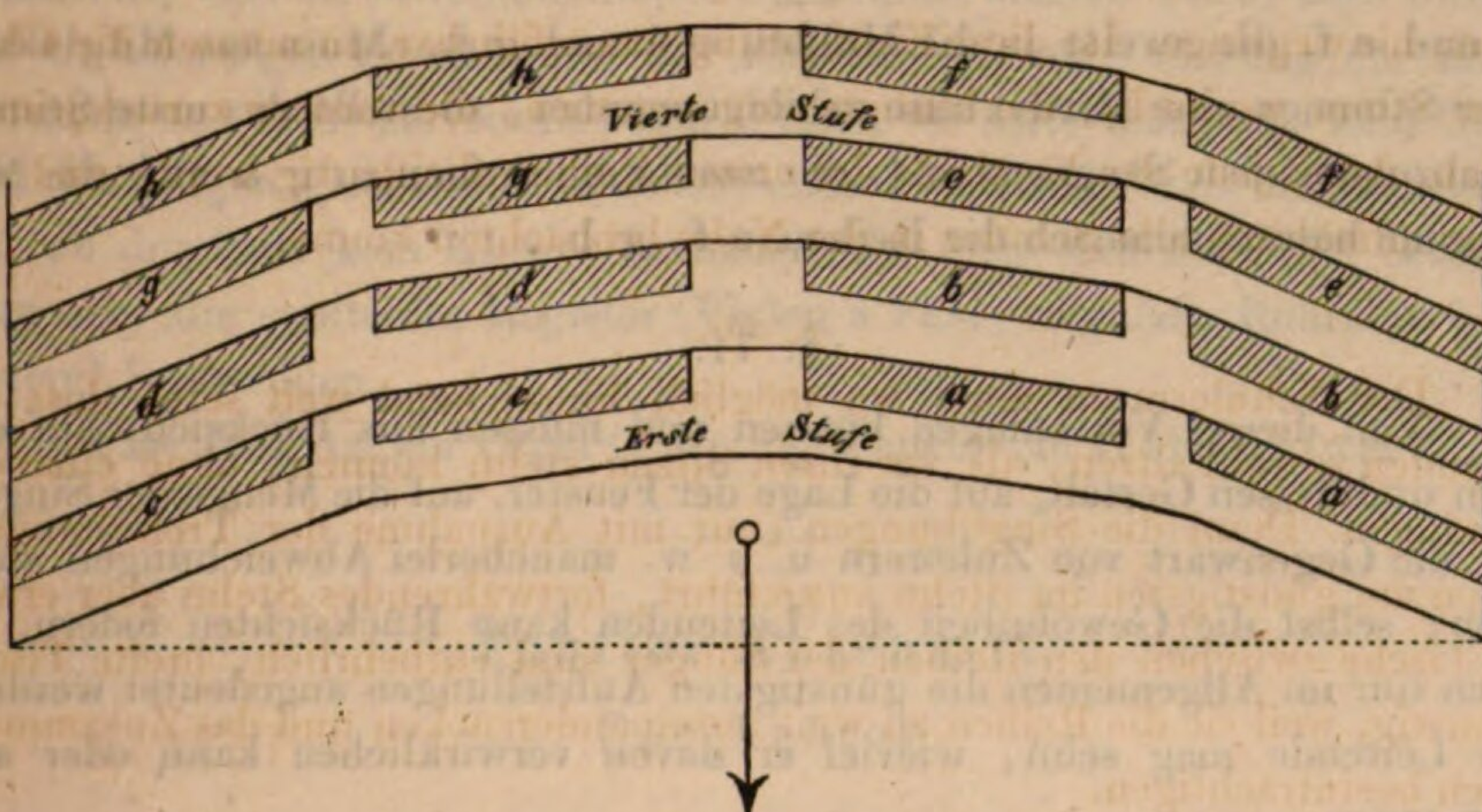
Die Aufstellung des Chors darf wo möglich nicht allzusehr in die Breite gezogen werden, weil sich sonst der Lehrer, um Alle zu überblicken und zu

vernehmen, allzuweit vom Chor zurückziehn muss. Wenn Raum und Schülerzahl es gestatten, sollen nicht leicht mehr als zweimal 8 Schüler in eine Reihe kommen; meistens wird der Raum nur für zweimal 6 Schüler in einer Reihe genügen. Dies ergäbe, wenn man einen Zwischenraum von 1 bis 2 Fuss zurechnet, eine Chorbreite von 16 bis 22 Fuss, und würde den Lehrer in eine Entfernung von etwa 6 bis 7 Fuss zurückweisen.

Günstiger und raumgebender ist eine Aufstellung, in der sich die Mitte des Chors ein wenig zurückzieht, so dass der Chor in stumpfen Winkeln oder einem flachen Bogen gegen den Lehrer zu sich öffnet.

§. 69.

Die Stellung der Stimmen ordnet sich am günstigsten nach diesem Grundrisse,



den man sich nach Erfodern in der Tiefe durch vermehrte Sitzreihen, in der Breite durch vermehrte Plätze in jeder Reihe vergrössert zu denken hat.

Im zweistimmigen Chor steht die erste Stimme bei a b e f (soweit sie Raum braucht), die zweite bei c d g h.

Im dreistimmigen Chor steht die erste Stimme bei a b, die zweite bei c d, die dritte bei e g, und, wenn sie mehr Raum braucht, bei e g f h.

Im vierstimmigen (gemischten) Chor steht der Diskant in a b, der Alt in c d, der Tenor in e f, der Bass in g h.

Bei dem achtstimmigen und Doppel-Chor steht der erste Diskant (Diskant des ersten Chors) bei a, der erste Alt bei b, der erste Tenor bei e, der erste Bass bei f; der zweite Diskant (Diskant des zweiten Chors) steht bei c, der zweite Alt bei d, der zweite Tenor bei g, der zweite Bass bei h.

Für diese achtstimmige Stellung ist der oben erwähnte Zwischenraum vortheilhaft: er trennt die ersten von den zweiten Stimmen, und befördert die Klarheit des Ganzen, indem er zugleich vor Verwirrung sichert.

§. 70.

Dieselbe Stellung begünstigt den Wechsel von vier- und mehrstimmigem Gesange, bis zum achtstimmigen. Dann nimmt jede Stimme eine Reihe ein (z. B. der Diskant die erste Reihe a c) und kann demnach jede zu fünf- bis achtstimmigem Satz in ihre Hälften zerfällt werden.

Wie man die Abtheilungen zu noch vielstimmigerm Gesange treffen kann, zeigt der blosse Anblick des Grundrisses, der z. B. ebensowohl vier Chöre mit 16 als zwei mit 8 Stimmen ordnet. Indess hat die Chorschule nicht Anlass, über Achtstimmigkeit hinauszugehn.

In gleicher Weise verfährt man bei dem Wechsel von zwei- und drei- bis vierstimmigem Satze. Die erste Stimme steht in a b e f, die zweite in c d g h, soweit sie Raum brauchen. Soll eine der Stimmen, oder sollen beide getheilt werden, so zerlegt sich die erste Stimme in die Hälften a b und e f, die zweite in die Hälften c d und g h. Muss aus Mitgliedern beider Stimmen eine Mittelklasse gebildet werden, so stellt die erste Stimme ihre abzugebenden Sänger in e f, die zweite die ihrigen in g h auf, die Mittelstimme besetzt demnach die Reihen e f, g h.

§. 71.

Von diesen Vorschlägen können und müssen aus Rücksicht auf den Raum und dessen Gestalt, auf die Lage der Fenster, auf die Menge der Singenden, die Gegenwart von Zuhörern u. s. w. mancherlei Abweichungen stattfinden; selbst die Gewohnheit des Leitenden kann Rücksichten fodern. Es sollten nur im Allgemeinen die günstigsten Aufstellungen angedeutet werden; jeder Leitende mag sehn, wieviel er davon verwirklichen kann oder aufgeben muss.

8. Begleitungs-Instrument.

§. 72.

Zur Ausstattung der Schule gehört endlich — den nöthigen Musikalien-Vorrath unerwähnt — ein Instrument, auf dem der zu singende Ton oder die vorzutragende Tonfigur zu Gehör gebracht und der Gesang geleitet und unterstützt werden kann.

Bedarf der Leitende eines besondern Spielers, so nimmt er neben demselben seine Stelle.

§. 73.

Von allen Instrumenten ist der Flügel oder doch ein Pianoforte für die Chorschule das geeignetste, weil das Pianoforte das System aller Singstimmen — und dazu noch die höhern und tiefern Oktaven — umfasst, weil es für Darstellung von Harmonie und Polyphonie geeignet ist und sein materiell dürftiger und flüchtiger Schall Achtsamkeit und geistige Theilnahme weckt.

Dazu kommt die im Verhältniss zum reichen Inhalt leichte Behandlung und die Ausdauer der Stimmung.

§. 74.

Schärfer eingreifend, und insofern geeigneter zur Berichtigung des Tons, ist die Geige. Allein sie verleitet Anfänger im Gesange leicht zu widrigem Stimmklange, zu dünnem und scharfem Singen, auch zu sogenanntem Nasenton, weil unentwickeltere Menschen, besonders Kinder, das, was sie hören, im Ganzen (nicht blos Tonhöhe, sondern auch Schallkraft und Klangweise) nachzuahmen pflegen. Ausserdem ist die Geige wenig zu künstlerisch befriedigender Begleitung geeignet und umfasst nur das Stimmgebiet von Diskant und Alt, mit Ausnahme des *f*.

Am ungünstigsten würde die Orgel sein. Mag man stark oder schwach registriren, ihre in unveränderlicher Schallkraft starren Töne, ihre Unfähigkeit zu lebendiger Bezeichnung des Rhythmus durch Betonung der Haupttakttheile und sonst hervorzuhebenden Töne, — Alles macht sie zum Gegentheil lebendigen Gesangs, und drückt denselben nieder, statt ihn zu heben*). Nur wo durchaus kein Klavier zu haben ist, mag man die Orgel benutzen, dann aber die sanftesten Register (Violon 8 Fuss, allenfalls Rohrflöte 8 Fuss u. dergl.) anwenden.

Fast alles von der Orgel Gesagte gilt auch vom Harmonium**).

Fünfter Abschnitt.

Der Lehrer.

§. 75.

Für jedes Lehrwesen ist Persönlichkeit und Befähigung des Lehrers Unterpfand des Erfolgs, so auch für die Chorschule. Keine Anweisung zum Lehrverfahren kann nützen, wenn der rechte Mann fehlt, sie auszuführen.

Diese Wahrheit wird indess leichter und allgemeiner Anerkennung als Anwendung finden, da in der That von einem der Sache vollkommen gewachsenen Lehrer an Gaben des Gemüths, des Wissens, des Könnens nicht wenig gefodert werden muss. Und dazu kommt, dass die Schwie-

*) Vergl. darüber Th. IV der Kompositionslehre S. 19 u. f.

**) Nur durch Berichte, nicht durch Anschauung kennen wir das Semeiomelodion, das der geschickte Sänger und Gesanglehrer Hr. Armin Früh aus Berlin in Paris vorgestellt hat. Es stellt die Noten der Tonstufen auf einer Tafel vor Augen, jeder Notenkopf kann nach rechts oder links bewegt werden, um Erhöhung oder Erniedrigung der Stufe zu bezeichnen, jeder angeschlagene Notenkopf giebt den Ton zu hören (ob durch Orgelpfeifen, Zungen oder wie sonst? wissen wir nicht), den die Note bedeutet. Der Zweck ist, Ton und Tonzeichen (Note) vereint aufzuweisen und allmählich einzuprägen; Begleitungsinstrument kann und soll es wohl nicht sein.

rigkeit, vollkommene Lehrer zu finden, mit der Gemeinnützigkeit der Chorschule und dem Bedürfniss ihrer ausgebreiteten Wirksamkeit in bedenklichem Widerspruche stehen muss. Denn für alle Fächer der Musikübung ist mehr gethan, als für Ausbildung befriedigender Lehrer, und in keinem Felde des Wissens und Könnens steht im Allgemeinen die Lehrkunst so tief, als in dem der Musik.

Es muss daher mit Sorgfalt geprüft werden erstens: was Alles zur vollkommenen Ausrüstung eines Chorlehrers zu fodern, und dann zweitens: wieviel davon im Nothfalle zu erlassen oder nachzuholen ist, ohne die Eröffnung einer Schule nutzlos erscheinen zu lassen.

1. Eigenschaften des Gemüths.

§. 76.

Das Erste und durchaus Unerlässliche sind die Eigenschaften des Gemüths, die keinem Lehrer fehlen dürfen, wenn sein Wirken lebendige Frucht bringen soll: Liebe für die Sache, hier die Kunst des Chorgesangs, Lust an Unterweisung, Eifer für seine jedesmalige Aufgabe an den Schülern. Denn auch den Schülern ist Liebe zur Sache, Lernlust und Eifer zum Werke unentbehrlich, und diese Eigenschaften entzünden sich nur an jenen.

Vergebens würde der Lehrer trachten, jene Eigenschaften durch deren Schein, durch Vorspiegelung derselben zu ersetzen. Die Jugend hat ein ursprüngliches Gefühl in sich, durch das sie Schein von Wahrheit unterscheidet und gegen jenen verschlossen bleibt, oder gar zu gleicher Vorspiegelung verleitet wird.

2. Musikalisch-geistige Begabung.

§. 77.

Die musikalisch-geistige Begabung des Lehrers lässt sich am Stoffe sicher ermessen, der sich nach den Auseinandersetzungen §. 17 bis 23 in folgende Hauptfächer zusammenstellt:

1. Stimmbildung nach Schallmacht und Klangweise,
2. Tonbildung und Treffen,
3. rhythmische Bildung,
4. Sprachbildung,
5. Kenntnisse, soviel die Sache fodert, endlich
6. künstlerische Auffassung, soweit es für chorische Darstellung ihrer bedarf.

§. 78.

Dieser Uebersicht gemäss muss der Chorlehrer vor Allem für alle Fächer seiner Lehre die erfoderlichen Kenntnisse in voller Sicherheit und Geläufigkeit haben, um sie den Schülern klar und leicht mitzutheilen.

Er muss geläuterte Aussprache, Einsicht in die Reinheit derselben. die Mittel sie herzustellen haben.

Er muss entwickeltes Gehör mit Beherrschung aller zu singenden Tonverbindungen vereinen.

Er muss sich auf Stimmbildung verstehn und sie an den Schülern praktisch zu bewerkstelligen wissen.

Er muss allgemein und musikalisch so weit gebildet sein, den Sinn der Chorsätze richtig aufzufassen und die Schüler zu kunstgemässem Vortrag anleiten zu können, wobei rhythmische Bildung sich von selbst versteht.

§. 79.

Wissen ist in der Kunst ohne Können nicht genügend; daher ist das letztere schon oben theilweise zur Sprache gekommen. Ausser dem Erwähnten ist höchst wünschenswerth, dass der Chorlehrer Sänger sei und mit der Einsicht in Stimmbildung den Besitz einer kunstgerecht gebildeten Stimme verbinde, um den Schülern zu Gehör zu bringen, was und wie sie singen sollen.

Er muss soviel Fertigkeit und Sicherheit im Klavierspiel haben, um den Schülern Töne und Tonfolgen sicher vorzuspielen, ihren Gesang zu leiten, ihn namentlich mit Hülfe seines Spiels in rechter Stimmung und festem Takte zu erhalten, und zuletzt denselben kunstgemäss zu begleiten.

Wenn er nebenbei des Violinspiels so weit mächtig ist, um im Nothfalle die Richtigkeit des Tonfassens damit zu fördern, so kann dies vortheilhaft sein, wenngleich nicht unerlässlich. Nur wenn Klavierspiel fehlt, ist Violinspiel unentbehrlicher Ersatz.

Einsicht und Geschick in Harmonie und überhaupt Komposition sind höchst förderlich, um für jede vorkommende Schwäche oder Verirrung der Singenden die zweckmässigste Begleitung oder Hülfe zur Hand zu haben, und weil ohne sie weder gründliche Einsicht in Musik, noch sichere Auffassung ihrer Werke denkbar ist.

§. 80.

Zu alle dem muss der rechte Lehrer für die Ausübung seines Amts, für das Lehren, pädagogisch gebildet sein.

Dies kann nicht oft genug empfohlen werden, da noch immer so viel Musiklehrende gerade hierin versäumt und säumig sind, und sich zum Lehren berufen und ausgerüstet vermeinen, wenn sie nur irgend einen Grad von Musikkenntniss und Musikgeschick ihr Eigen nennen dürfen. Indess der beste Musiker ist in dieser Eigenschaft allein noch kein guter Lehrer; Beispiele genug haben gezeigt, dass vorzügliche Musiker, Tonsetzer und Ausübende, gleichwohl schlechte Lehrer gewesen sind. Lehren ist eine Kunst, an deren Fortbildung Jahrhunderte — vielmehr Jahrtausende gearbeitet haben. Sie beruht also nicht auf dem Nachdenken und der Erfahrung eines Einzelnen, ist

so wenig als die Tonkunst selber das Werk eines Einzelnen. Sie hat sich aus der Arbeit und dem Nachdenken von Tausenden auferbaut; man beraubt und lähmt sich selber, wenn man diesem reichen Erbe, dem Rathe der Einsichtigsten und Erfahrensten muthwillig oder träg entsagt.

Hierüber kann indess im vorliegenden Buche nicht vollständig gehandelt werden; das Seinige hat über Musikbildung und Musiklehrwesen der Verf. in der Methodik (»Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege«) gegeben. Nur die besondere Methode für Chorbildung kommt weiterhin noch in Betracht, an das Allgemeine kann nur erinnert werden.

3. Abwägung der Eigenschaften.

§. 81.

Dass so vollständig ausgerüstete Chorlehrer sich gewiss nicht sobald in wünschenswerther Vollzähligkeit finden, kann keinem Umsichtigen entgehn. Namentlich ist der Verein wahrer Musikbildung mit dem Vermögen und Geschick für Gesang und Stimmbildung selten; die Mehrzahl der Stimmbildner verliert bei ihrem zunächst auf Körperliches gerichteten Detailgeschäft die Zeit, wo nicht gar endlich den Sinn für das Künstlerische.

Für den Zweck der Chorschule muss anerkannt werden, dass — wenn ein allseitig befriedigender Lehrer nicht zu gewinnen ist — der musikgebildete vor dem blos gesanglich gebildeten den Vorzug verdient. Das Nothwendigste der Stimmbildung liegt der Beobachtung und dem Nachdenken eines Musikgebildeten nicht so fern, dass es nicht (wenigstens so weit das Bedürfniss der Chorbildung reicht) bei regem Sinn und Willen nachgeholt werden könnte. Tonrichtigkeit, Tonreinheit, Stärkemaass, Betonung und alles sonst mit dem Ton Zusammenhängende kann dem Musiker nicht fremd und unbehandelbar sein, Sprache und Athemgebrauch eben so wenig. Nur die Klangbildung bleibt grösstentheils Vorrecht des eigentlichen Stimmbildners, wiewohl auch hier das Nöthigste dem beobachtenden und nachdenkenden Lehrer nicht unerreichbar bleibt und namentlich die gröbern Verstösse und Mängel leicht genug, wenn man achtsam ist, erkannt werden. Musikbildung dagegen ist schlechthin unentbehrlich und weit schwerer nachzuholen, weil sie zur Empfänglichkeit und zum Verständniss erzogenen Sinn bedingt und weit umfassender und vielseitiger ist, als die Befähigung des blossen Stimmbildners oder Gesanglehrers ohne Musikbildung.

§. 82.

Das Erste ist: dass der Lehrer Lust und Liebe für sein Fach habe; das Zweite: dass er Lehrgeschick, das Dritte: dass er Musikbildung habe. Dann das Vierte: dass er des Pianoforte hinlänglich mächtig sei. Endlich das Fünfte: dass er, wenn ihm Sangesgabe und Geschick für

Stimmbildung abgehn, unablässig bemüht sei, diesen allerdings bedenklichen Mangel durch sorgfältigste Beobachtung und Uebung zu überwinden und durch jede von aussen erlangbare Hülfe möglichst unschädlich zu machen. Denn die Wichtigkeit des Singgeschicks für Chorlehrer soll und kann nicht im Mindesten verleugnet, es soll nur das Zustandekommen der gemeinnützigsten Musikschule nicht vom Vorhandensein einer einzelnen Eigenschaft unbedingt abhängig erscheinen. Nicht das Vollkommne, aber Viel kann erreicht werden, wenngleich jene Eigenschaft nur im mindern Grade vorhanden ist.

4. Begabung der Gehülfen.

§. 83.

Das bisher vom Lehrer Gesagte bezieht sich zunächst auf den eigentlichen oder Hauptlehrer. Die aus der Schülerreihe für bestimmte Uebungen hervorgezognen Gehülfen bedürfen (wie schon §. 61 erwähnt) nur des Geschicks für diese ganz scharf umgränzte Leistung. Von Hülflehrern (wenn deren nöthig sind) ist zu wünschen, dass sie hinlänglich ausgebreitete Bildung besitzen, um nöthigenfalls den Hauptlehrer zu vertreten.

Vereint eine grössere Anstalt für Chorgesang mehrere gleichzeitige Lehrgänge unter verschiednen Hauptlehrern, so muss einer derselben, und zwar der Musikgebildetste, als Leitender an der Spitze des Ganzen stehn.

Wird ein besonderer Begleiter zugezogen, so muss derselbe vollkommne Geschicklichkeit und Willfährigkeit haben, den Chor genau nach den Absichten des Hauptlehrers oder Leitenden zu unterstützen.

Zweite Abtheilung.
Grundzüge des Lehrwesens.

Erster Abschnitt.
Das Lehrverfahren im Allgemeinen.

1. Zielpunkte für den Lehrer.

§. 84.

Das Gelingen der Unterweisung hängt, besonders bei dem Verein zahlreicher Schüler — und ganz besonders im Kunstgebiete, wo äusserlicher Zwang nur äusserliche Bethätigung, wo allein Gemüthsbetheiligung wahren, beseelenden Erfolg sichert —, vor Allem davon ab, dass Antheil und Kraft der Schüler erweckt und rege gehalten werden. Nur Antheil und Eifer des Lehrers und sein aufrichtiger Eifer für Förderung der eben versammelten Schüler ist im Stande, gleichen Eifer in ihnen zu wecken und zu erhalten. Kaltsinnigkeit oder Gleichgültigkeit des Lehrers wird unfehlbar von den Schülern getheilt, fremde Reizmittel zerstreuen und helfen höchstens auf kurze Strecken weit, vorgespiegelter Eifer (§. 76) lässt die Jugend unberührt oder reizt sie zu noch Ueblerm.

§. 85.

Stimmung und Fortschritt der Schüler hängen wesentlich auch davon ab, dass der Lehrer stets Besonnenheit in dem zeige, was er den Schülern zumuthet. Man darf und soll von der Jugend Anspannung ihrer Kraft fodern, nicht aber verlangen, was über dieselbe hinausgeht oder sie erschöpft; Ersteres hebt das Selbstgefühl, Letzteres schreckt ab.

Um hier das Rechte zu treffen, muss der Lehrer Einsicht in die Schwächen der Jugend und Geduld mit ihnen haben, muss er seine Schüler und deren jedesmaligen Standpunkt kennen, das heisst Menschenkenntniss und unablässige Beobachtung üben, und danach nicht blos im Allgemeinen, sondern für jede Lehrstunde, ja für jeden Schritt Bedachtsamkeit

und Planmässigkeit walten lassen. Der sorgsamste Lehrer kann hierbei fehlgreifen; aber dann wird er es alsbald inne werden, und wieder einlenken.

§. 86.

In besondrer Rücksicht auf die Bethätigung des Chors, die gleichzeitig Gemüths- und Organkraft in Anspruch nimmt, muss der Chorführer noch mehr wie andre Lehrer unablässig bedacht sein, den Schülern Ruhe des Gemüths und Beruhigung oder Erholung der Organe zu gewinnen.

Ruhe des Gemüths ist aber weit verschieden von Gleichgültigkeit und Theilnahmlosigkeit, bei deren Walten keine ächtkünstlerische Bethätigung denkbar ist. Vielmehr muss eben desswegen der Lehrer Eifer, Beseelung, ja wo möglich Begeisterung für die Sache zu wecken trachten. Sobald aber diese wohlthätige Stimmung in Ueberreizung und Leidenschaftlichkeit ausartet und dem Sänger Selbstbeherrschung raubt, muss der Lehrer zur Mässigung zurückführen, — zunächst durch Unterbrechung, dann durch treffende Vorstellung und besonders durch den Nachweis, dass Ueberreizung nicht blos die nöthige Kraft aufzehrt, sondern der Aufgabe selber untreu wird und ihrer Darstellung fremden — das heisst unlautern Stoff beimischt. Das Werk muss den Sänger meistern, nicht umgekehrt.

§. 87.

Auch für die Organe sind beruhigende Unterbrechungen zuträglich, und zwar nicht blos um der Erholung willen, sondern auch, um sich aus fehlerhafter Verwendung leichter herauszufinden. Jedes Organ hat den Hang, zunächst in derselben Weise der Bethätigung zu beharren. Ist also z. B. der Stimmanschlag oder der Toneinsatz unrichtig erfolgt, so muss eine kürzere oder längere Zeit der Beruhigung und Besinnung eintreten, wenn das Organ nicht demselben Fehler verfallen soll. Je ungeduldiger man zu neuem Ansatze treibt, desto wahrscheinlicher ist Wiederkehr des Fehlers.

§. 88.

Schon aus Rücksicht auf die Kräfte der Schüler ist es unzulässig, bei ein und derselben Beschäftigung allzulange zu verweilen, oder wohl gar ein Bildungsfach nach dem andern aus missverständlichem Streben nach »Systematik« abgesondert erschöpfen zu wollen, z. B. alles Theoretische, oder die gesammte Stimmbildung u. s. w. vollständig durchzuarbeiten. Die geistige Spannung würde der Aufhäufung alles Theoretischen, dessen Anwendung nothwendig lange warten liesse, bald erliegen; ebenso würden die zum Theil sehr zarten und verletzbaren Stimmorgane unausgesetzter Uebung nicht gewachsen sein.

Es würden sich selbst die Anlagen bei solchem Beginnen unzureichend erweisen, weil die Entwickelung einer jeden nur im Zusammenhang mit der

harmonischen Entwickelung aller Kräfte vollendet werden kann. Gehör und Vorstellungskraft z. B. sind keineswegs von Anfang an für vollkommne Reinheit des Tons gereift; sie müssen erst längere Zeit an verschiednen Stoffen (Lauten, Klängen u. s. w.) allmählich herangebildet werden, der ganze Mensch muss musikalischer werden, um nach den einzelnen Seiten hin zu genügen.

§. 89.

Endlich würde solches Verfahren allzulange vom eigentlichen Ziel der Chorschule zurückhalten und die Schüler ermüden und erkälten, wo nicht gar für immer abstumpfen.

Offenbar ist nämlich kunstgemässe Ausführung chorischer Werke, oder (mit dem üblichen Namen) Vortrag das wahre Ziel der Chorbildung; alles, was sonst in der Aufgabe der Schule enthalten, ist nur Mittel zu jenem Zwecke; erst in und mit ihm beginnt das künstlerische Leben. Theoretisch kann Beides, Mittel und Zweck, geschieden werden; ja die Schule hat an jedem Theile des Lehrstoffs so viel zu entwickeln, dass sie zeitweise zu tiefeingreifender Zerlegung des Stoffs genöthigt ist. In der künstlerischen Wirklichkeit aber fliesst alles Geschiedne wieder zu der ursprünglichen Einheit zusammen. Vortrag ohne die Mittel dazu ist unausführbar, die Mittel ohne künstlerische Verwendung sind lebloser Stoff.

§. 90.

Hiermit ergiebt sich die einzig sachgemässe Ordnung für chorischen wie für jeden Kunstunterricht.

Es müssen die verschiednen Kräfte und Geschicklichkeiten mit den jedesmal erfoderlichen Kenntnissen bis zu dem nächsten Punkt' entwickelt werden, wo sich mit ihnen eine Reihe künstlerischer Darstellungen — seien sie Anfangs auch noch so beschränkt — unternehmen lässt. Mit solcher Ausrüstung betritt dann der Chor zuerst künstlerischen Boden und erkennt an der That selber Bedeutung und Nothwendigkeit der Vorübungen und Vorkenntnisse, die ihn zur That gefördert haben.

Festgestellt, erfrischt, ermuthigt greift dann der Chor eine zweite Reihe von Vorbildungen an, um durch sie zu einer zweiten und höhern oder reichern Reihe von Kunstleistungen zu gelangen. So hebt sich das Gebäude chorischer Ausbildung stufenweis' empor bis zu der äussersten Höhe, die der Chorschule gewährt sein mag. Keine der Vorstufen kann künstlerisch-vollständige Befriedigung gewähren — und es darf von keiner mehr gefodert werden, als sie zu bieten im Stande ist —, aber jede hat ihr eignes und an sich befriedigendes Ziel, und jede führt zur höhern. Die Kunst selber ist geschichtlich nicht anders emporgewachsen.

2. Zusammenfassung und Zergliederung des Chors.

§. 91.

Wendet man den obersten Grundsatz aller Kunstlehre, den Schüler sobald als möglich zur Kunst zu führen, auf die Chorschule an, so spricht er hier aus: sobald als möglich müssen die Schüler als Chor gefasst werden, — und da es möglich ist, gleich von Anfang an.

Die Chorschule — das gilt als Regel — fasst ihre Schüler sogleich als Chor zusammen; hierauf ist jede Lehre gerichtet, hierzu jede Uebungsreihe geordnet. Dies ist keineswegs leere Folgerung aus dem vorherbestimmten Ziel der Schule, sondern erweist sogleich seine fördernde Kraft.

Vor Allem schon darin, dass nur auf diesem Wege die Masse der Schüler sofort in Bethätigung und Betheiligung gesetzt wird, während der Beginn mit Einzelnen die Uebrigen bei Seite stellt und zu Gleichgültigkeit und Zerstreutheit veranlasst.

§. 92.

Dann aber in Folgendem.

In einer Gesammtheit von Menschen ist das Natürliche und Richtige, das zugleich das Leichteste ist, in der Regel vorwiegend. Die Mehrzahl in einem Chore wird schon durch die in Allen waltende Sympathie, vermöge deren wir von Kindheit auf geneigt und geschickt sind, vernommene Laute und Töne nachzutönen, bewogen, den richtig gegebnen Ton richtig nachzusingen, den Stimmklang so, wie er vernommen ist, nachzubilden u. s. w. Beiläufig kann man sich am Stimmklang' und Toneinsatz überzeugen, dass das Richtige das Leichtere ist; alle Verunstaltungen des Stimmklangs — der Nasenklang, Kehlklang u. s. w. — fodern Nebenverrichtungen einzelner Organtheile oder zwangvolle Stellung derselben; es ist schwer, einen Ton um ein wenig höher oder tiefer (unrein) anzugeben, als man ihn vernommen.

Die dem Richtigen zugeneigte Mehrzahl hat um so sicherer über die Abweichenden das Uebergewicht, da es nur Ein Richtiges giebt, neben ihm aber entgegengesetzte Abwege. Wenn von 40 Musizirenden 20 richtig Takt halten, 10 geneigt sind zu eilen und 10 zu schleppen: dann findet jede Schaar von 10 Irrenden 30 Entgegenwirkende sich gegenüber.

Diese Gesammtübung fördert den Chor, so weit die natürliche Fähigkeit der Mehrzahl reicht und die Störung der Abweichenden überbietet. Ihr kommt noch der Muth zu statten, den jeder Einzelne im Zusammenwirken mit Vielen besser als mit Wenigen oder im Alleinstehn bewahrt.

§. 93.

Indess wird bei der Ungleichheit der Befähigung und unter dem nie ganz verschwindenden Einflusse der Irrenden die Gesammtübung für sich nie-

mals genügen, — um so weniger, als die Chorschule sich nicht am Fortschieben der Masse befriedigen darf, sondern die einzelnen Schüler bis zu selbständiger Tüchtigkeit durchzubilden hat.

Hier tritt dann Zergliederung des Chors ein, um an den Einzelnen und mit Sorgfalt auszuarbeiten, was die Gesammtübung an Allen aus dem Gröbern vorgearbeitet hat. Diese Form der Uebung tritt ein, wenn Theile des Chors oder auch ausnahmsweise der ganze Chor dem Zusammensingen nicht augenblicklich gewachsen sind, oder der Lehrer ungewiss bleibt, ob alle Sänger sich selbständig und befriedigend betheiligen, was bisweilen selbst dem geübtern Lehrer geschehn kann.

§. 94.

Die nächste schon in der Natur des Chors liegende Zertheilung ist in den verschiednen Partien oder Stimmen desselben vorgezeichnet. Wenn ein zwei- oder mehrstimmiger Chor seine Aufgabe (oder einen Theil derselben) nicht gleich vollstimmig zu lösen vermag: so muss jede Stimme, die Unsicherheit zeigt, in dem verfehlten Satz' abgesondert unterwiesen werden. Hierbei muss man sich streng auf den Sitz des Fehlers beschränken; denn nichts lähmt den Antheil des Chors mehr, als wenn man vereinzeltes Ueben unnöthig lang' ausdehnt.

§. 95.

Um die Fertigkeiten, besonders die Stimm- und Treffübungen, bis zu möglichster Befriedigung zu führen, muss der Lehrer die Zergliederung noch weiter erstrecken; er muss bis zu den Einzelnen hinuntersteigen, — wenn dies auch nur ausnahmsweise bei besondern Schwierigkeiten oder zu gelegentlicher Prüfung geschieht. Dies wird durch das jedesmalige Gebot des Lehrers:

1. »Alle!«
2. »Erste (zweite) Stimme!« oder »Diskant!« u. s. w.
3. »Diskant (Alt) die erste (zweite) Reihe!«
4. »Diskant! Die ersten zweiten Sechs!« oder Drei u. s. w.
5. »Der der!« einzelne Schüler,

bestimmt. Eintritt und Reihenfolge der Uebung müssen unerwartet kommen, damit die Schüler in steter Aufmerksamkeit und Spannung erhalten werden.

Hier lernt der Lehrer die Schüler und lernen sie sich selber erst durchdringend kennen. Die Einzelnen, die sich hier nicht alsbald zurechtfinden, werden den Hülfstunden zur Nachübung zugewiesen.

§. 96.

Diese Methode kommt auch zur Anwendung, wenn besondre Schwierigkeiten oder fein zu beobachtende Fertigkeiten, denen die Masse der Schüler als solche nicht zugänglich ist, überwunden oder gewonnen werden sollen,

z. B. reine Aussprache der Selbstlaute, genau ermessner Stimmanschlag u. s. w. Hier hat der Lehrer mit Wenigen — oder nöthigenfalls mit dem Einzelnen zu beginnen, der der Sache am besten gewachsen ist, und von da zu immer Andern zu gehn, bis er allmählich mehr und mehr und zuletzt den ganzen Chor wiedervereint hat. Denn alle Einzelübung muss wieder zum Chor, als dem normalen Zustande, zurückstreben.

Dass alle Zergliederung für einen Theil des Chors nach dem andern die Zahl der erwünschten Ruhemomente (§. 87) vergrössert, leuchtet ein.

§. 97.

Allerdings giebt es noch ein Erleichterungs- und Beschleunigungsmittel für alle Chorübung. Es besteht darin, dass man die schwächern Schüler zu den stärkern stellt, damit diese jenen zum Anhalt dienen. Allein wenn dies Verfahren auch nicht durchaus verwerflich, in manchen Fällen vielleicht der einzige Ausweg ist, so hat es doch leicht zur Folge, dass die Schwächern, statt nach Selbständigkeit zu streben, sich auf die Stärkern verlassen, sich von ihnen »mitnehmen« lassen. Unselbständige Sänger aber sind an sich werthlos und hemmen die Bewegung des ganzen Chors, da sie nothwendig mit ihrem Einsatze stets ein wenig nachkommen (sie müssen ja den Einsatz der Sichern erst hören), mithin den Gesang allmählich verschleppen.

Vielmehr muss, um dieser Gewöhnung zu steuern, die Ordnung der Schülerplätze (selbstverständlich ohne Trennung der Stimmklassen und Aenderung ihrer Aufstellung) öfter gewechselt werden. Erst nach erlangter Selbständigkeit Aller ist rathsam, je zwei Sänger bei einander zu lassen, damit sie sich gewöhnen, Einer dem Andern beim Notenhalten, Athemnehmen u. s. w. beiständig zu sein.

Selbständigkeit und Ineinanderpassen der Einzelnen sind die Bedingungen einheitvollen und schnellkräftigen Wirkens.

Zweiter Abschnitt.

Der allgemein geistige Lehrtheil.

1. Das Theoretische.

§. 98.

Der Zweck der Chorschule ist Anlernung zum Chorgesang, also Ausübung; alle theoretischen Mittheilungen sind daher nur Mittel zu jenem Zwecke, nur auf denselben zu richten und nach ihm zu bemessen. Was nicht für diesen Zweck nöthig ist, muss ausgeschlossen bleiben; im Einzelunterrichte mag der Lehrer über die Gränze des durchaus Nöthigen hinausgehn,

um seinen Schüler in allgemeinerer Kunstbildung zu fördern; in der Chorschule darf er schon aus Rücksicht auf die Schülermenge nicht über die Gränze hinausgehn; es bedarf aller seiner Zeit, den Chor bis in die Einzelnen hinein für seine Bestimmung durchzuarbeiten.

Diese Beschränkung darf indess nicht in Geiz ausarten. Auch dem Chorsänger wird ein weiterer Umblick in seiner Kunst und das Bewusstsein desselben zur Wohlthat; selbst wenn man darauf verzichten wollte, ist doch die Gränze zwischen dem durchaus Nothwendigen und dem vielleicht Entbehrlichen keineswegs so scharf zu ziehen. Endlich kommt die Schülerzahl, der allgemeine Standpunkt ihrer Bildung und Befähigung, die Summe etwaiger musikalischer Vorbildung in Betracht; mit weniger zahlreichen, mit befähigtern und vorgebildeten Schülern kann der Lehrer leichter und weiter vorschreiten, als mit einer Menge und weniger befähigten. So mag z. B. geringer ausgestatteten oder allzustark besetzten Schülerklassen die Benennung der Intervalle, Akkorde u. s. w. ganz oder theilweis' erspart, günstiger gestellten Klassen aber mitgetheilt werden, ohne dass man Eins oder das Andre schlechthin verwerfen dürfte.

§. 99.

Aus der Bedeutung des Theoretischen für die Chorschule stellt sich auch die Ordnung seiner Mittheilung fest. Da es nicht um seiner selbst willen, sondern blos als Mittel zum Zweck' auftritt, so darf es nicht als besonderer Lehrtheil im Zusammenhange behandelt — etwa als Vorschule oder Vorkenntniss vorausgeschickt werden, sondern es muss sich zerlegen, jede seiner Mittheilungen muss gerade da, wo die Ausübung ihrer bedarf, auftreten, jede Lehre muss sogleich zur Ausübung führen, durch die Stelle, die sie einnimmt, sich als Mittel für den bestimmten Zweck bewähren.

Nur in dem Falle darf ein Theil der theoretischen Mittheilungen zusammengefasst werden, wenn dadurch die Auffassung des Ganzen erleichtert wird. Als Beispiel kann die Lehre von der Vorzeichnung der Tonarten dienen. Wenn erst die Kenntniss derselben nöthig wird, ist es leicht, sie vollständig zu geben und einzuprägen.

Nähere Auseinandersetzung und Nachweisung ist in der allg. Musiklehre (6. Ausgabe) vom Verf. gegeben. Dieses Werk, rein-theoretisches Elementarbuch und Encyklopädie, hat seiner Bestimmung gemäss die Theorie zusammenhängend darzustellen gehabt, erinnert aber S. 408 selber, dass seine Ordnung nicht als praktische Lehrordnung dienen könne.

§. 100.

Endlich ergiebt sich aus dem oben Festgestellten auch die Form des theoretisch Mitzutheilenden. Alles Wissen findet in seiner Wissenschaft, im systematischen Zusammenhang seine feste Grundlage. Aber daraus folgt kei-

neswegs, dass die wissenschaftliche Form (mit logisch-scharfen Begriffs-Bestimmungen, systematischerEntwickelung u. s. w.) diejenige sei, deren der Chorlehrer sich zu bedienen hat. Seiner Aufgabe gemäss muss er vielmehr die Form der Veranschaulichung jener andern durchaus vorziehn, weil sie dem Zweck' und Wesen aller Kunst am nächsten steht.

Wo und soweit es angeht, wendet sich der Chorlehrer, wie jeder Kunstlehrer, zuerst an den Sinn des Schülers, dass dieser wahrnehme, was zur Auffassung kommen soll. Mit Hülfe dieses Sinnes erweckt er im Schüler die Sympathie, vermöge deren wir das zur Vernehmung Kommende, unbewusst wie, nachbilden. Hier schliesst sich Erinnerung an das Erfahrne und Vorstellungskraft an, die das nicht mehr sinnlich-Gegenwärtige unserm Geist, als wär' es eben noch sinnlich gegenwärtig, vorhält zu weiterer Verwendung und Verknüpfung. Nun erst werden nach einander Verstand, Gefühl und Kunstbewusstsein in Bethätigung gesetzt; hiermit erst ist das Gebiet des wahren Wissens beschritten.

§. 101.

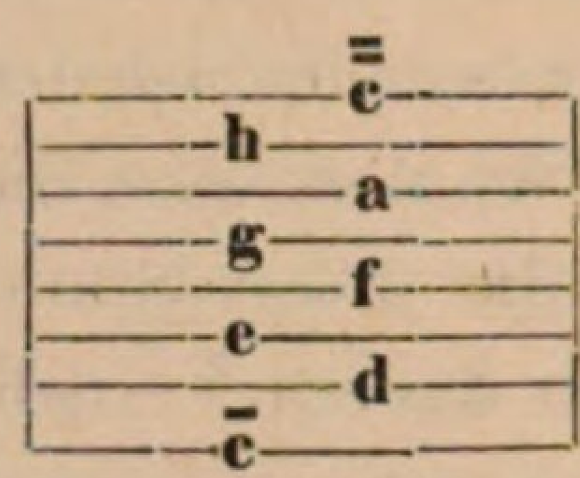
Wie die Grundlage der ganzen Lehre nur auf der sinnlichen Auffassung des Schülers beruhen kann, so muss auch der Fortgang derselben nicht in blosser Ueberlieferung des im Kunstbetriebe bereits Festgesetzten bestehn, sondern sich soviel und sobald als möglich an das eigne Erkenntnissvermögen des Schülers wenden, ihn auf die Gesichtspunkte leiten, von denen aus er selber das Richtige findet. Das weckt und stärkt die eigne Kraft und ist fruchtbarer, als alle Ueberlieferung.

Wie weit der Chorlehrer hierin ohne nachtheiligen Zeitverlust gehn kann, bestimmt sich nach dem Standpunkte der Schüler — und seinem eignen. Wem es aber Ernst ist, der wird bald finden, dass wenigstens bei nicht ganz vernachlässigter Vorbildung der Schüler erweckte Denkkraft auf der Grundlage klarer Anschauung besser fördert, als äusserliches Anlernen.

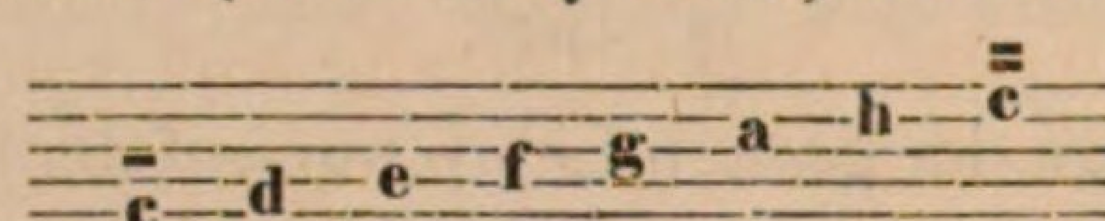
§. 102.

Dies gilt namentlich von der Notenschrift, die hier nicht blos als schlagendes Beispiel, sondern wegen der besondern Wichtigkeit des Gegenstands für die Chorschule näher erwogen werden soll. Vor Allem ist festzusetzen, dass die Chorschule sich für ihren Zweck, fertige Chöre zu bilden, der allgemein eingeführten und unersetzlichen Notenschrift nicht enthalten darf. Aus Furcht vor Schwierigkeit willkürliche Schriftweisen (§. 11) einzuschieben, um zuletzt doch unvermeidlich auf die Notenschrift zurückzukommen, heisst die Schwierigkeit verschieben, ohne sie zu beseitigen, zwei Bemühungen statt einer auflegen. Obenein ist die gefürchtete Schwierigkeit nur eine eingebildete; die Notenschrift ist in allem Wesentlichen reines Abbild der Sache selbst, die sie darstellt, mithin fasslicher als alle andern, nur willkürlichen Schriftweisen.

Sobald die Schüler die Tonleiter von $\bar{c}$ bis $\bar{\bar{c}}$ auf- und abwärts und den Begriff von Hoch und Tief gefasst haben, zeigt man ihnen auf dem Klavier die Tasten für jene Tonreihe und vergleicht dieselben den Stufen einer Treppe oder Leiter; man zeichnet eine solche Treppe an die Tafel, besetzt sie mit den Tonnamen



und weiset auf die Aehnlichkeit mit den Untertasten der Tastatur und mit der Tonleiter hin. Hiermit ist die Notenleiter als getreues Abbild der Tonleiter begreiflich gemacht. Nur die grosse Zahl der Linien ist lästig; der Lehrer macht selbst darauf aufmerksam und theilt mit: man habe sich desshalb auf fünf Linien beschränkt, aber die Zwischenräume mitbenutzt. Er zeichnet die Notenleiter von fünf Linien (Liniensystem) und schreibt die Tonnamen ein,



indem er auf die unterste (erste) Linie $\bar{c}$ stellt. Sodann führt er das Notenzeichen (die Note) in Gestalt eines Punkts ein*).

Hier beginnt die erste Uebung. Der Lehrer spricht aus: »auf der ersten Linie steht $\bar{c}$; welcher Ton folgt unmittelbar über *c*, also nach der Höhe?« — Antwort: *d*. — »Wo steht dieses *d* auf der Notenleiter, wenn es eben so stehn soll, wie in der Tonleiter?« — Antwort: unmittelbar über der Note *c*, also über der ersten Linie (über der Stelle von *c*) im ersten Zwischenraume. So wird der Reihe nach aufwärts bis $\bar{\bar{d}}$, dann bis $\bar{\bar{e}}$ (»über der fünften Linie«), dessgleichen abwärts der Reihe nach bis $\bar{c}$, dann bis *h* (unter der ersten Linie) für jeden Ton seine Notenstelle gefunden, mit der Note bezeichnet und der Name darunter geschrieben. Diese Uebung wird nach oben und unten noch um einen Schritt fortgesetzt und dazu statt einer sechsten langen Linie, die man seltner brauchen und oft lästig finden würde, eine kurze »Nebenlinie« über und eine unter das Fünflinien-System zugefügt, um auf die obere die Note für $\bar{\bar{f}}$, auf die untere die für *a* zu stellen. Grössere Ausdehnungen erfolgen ebenso, sobald man grösserer Tonreihen bedarf, — nicht früher.

Dies Alles wird leicht gefasst. Damit aber die Noten nicht, wie sie oben benannt worden, auswendig gelernt, sondern die Schüler zum steten Abzäh-

*) Es liegt nahe, das Fünfliniensystem an der den Schülern zugewandten offnen Hand aufzuweisen. Der zu unterst stehende Daumen deutet die unterste oder erste Linie, der Zeigefinger die zweite u. s. w. an. Auch das Abzählen der Notenstellen auf und zwischen den Linien kann so begonnen werden. Dies Verfahren empfiehlt sich bisweilen besonders bei grosser Schülerzahl oder geringer Fassungskraft; doch muss man baldmöglichst zu wirklichen Linien übergehn.

len der Notenstellen bewogen werden, wechselt der Lehrer die letztern, indem er $\bar{c}$ bald auf die erste, bald auf die zweite oder eine andre Hauptlinie, bald auf die obere oder untere Nebenlinie stellt und von hier aus das Abzählen übt.

§. 103.

Der ersten Uebung schliessen sich freiere an. Zuerst wird darauf hingewiesen, dass die Linien für sich und die Zwischenräume für sich die Folge des je dritten Tons (Terzen)



eine Linie um die andre oder ein Zwischenraum um den andern den fünften Ton geben; auch diese Zählweisen werden geübt; zuletzt wird ausser aller Ordnung hin und her gefragt, welcher Ton auf dieser, jener Notenstelle stehe.

Dieses Abzählen und Abmessen der Notenstellen ist dem Auswendiglernen unendlich vorzuziehn. Es ist eine anregende Beschäftigung für die Schüler; es ist die einzige Weise, Noten geläufig und vom Blatt zu lesen und mit dem Tonsystem in Zusammenhang zu bringen; endlich macht es gleichzeitig für alle Schlüssel geschickt, während Auswendiglernen der Noten nach dem einen Schlüssel für das Lesen in andern Schlüsseln verwirrt.

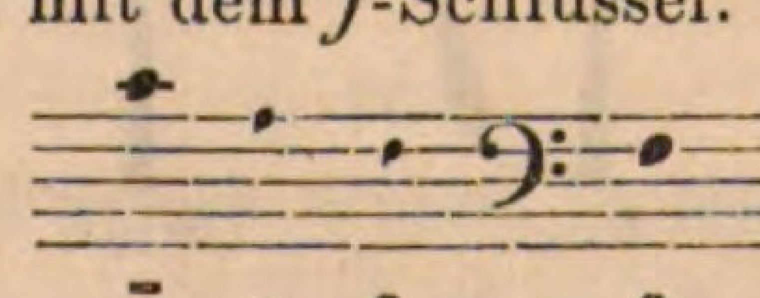
§. 104.

Nun bleibt noch die Mittheilung der Schlüssel und ihrer Bestimmung übrig. Anfangs wird nur einer, auch später nur der praktisch nothwendige verwendet.

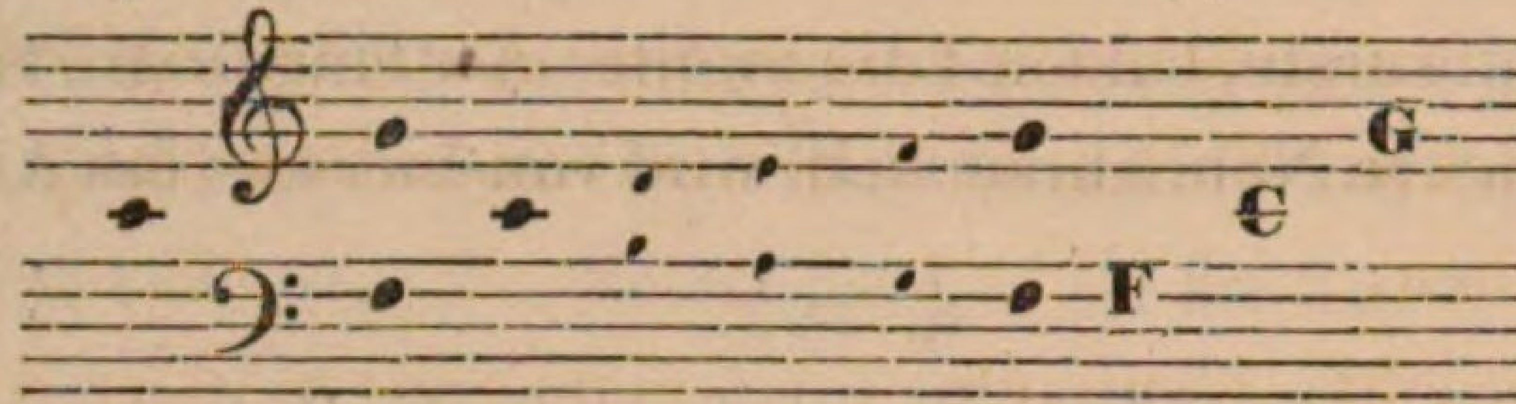
Für Diskant und Alt wird mit dem $\bar{g}$-Schlüssel begonnen, der bei Weitem der ausgebreitetste ist und in Zusammenhang mit den Bassnoten (in unserm *f*-Schlüssel) setzt; beides geht dem *c*-Schlüssel auf der ersten Linie (Diskantschlüssel) ab. Es wird für jene Stimmen ausgesprochen: »Wir setzen $\bar{c}$, um es kenntlicher herauszustellen, auf die Nebenlinie unter dem System und bezeichnen die dritte Linie von da (die zweite Hauptlinie, auf der $\bar{g}$ steht, mit dem $\bar{g}$-Schlüssel.« Hier



ist dies eingeführt. Den Tenoristen wird derselbe Schlüssel zuertheilt und gesagt, dass ihre Stimme von selbst eine Oktave tiefer erklingt. Den Bassisten wird gesagt: »Wir setzen $\bar{c}$, um es kenntlicher herauszustellen, auf die Nebenlinie über dem System und bezeichnen die dritte Linie von da unterwärts, auf der klein *f* steht, mit dem *f*-Schlüssel. Hier



ist dies ausgeführt, und hier



zeigt sich der Zusammenhang des $\bar{g}$- und *f*-Schlüssels, $\bar{c}$ als Mittelpunkt zwischen Bass und Diskant; zugleich stellt das Notensystem die drei im Musiksystem so bedeutungsvollen Namen *F*, *C*, *G* klar hervor.

Uebrigens ist wünschenswerth, dass auch die Bassisten, obgleich sie für ihre Noten einen eignen Schlüssel haben, im Lesen nach dem $\bar{g}$-Schlüssel geübt werden.

2. Der Rhythmus.

§. 105.

Für jede Lehre bedarf es der Erhaltung äusserer Ordnung; besonders für die Uebungen vereinter Schüler ist bestimmter gleichzeitiger Einsatz, Fortschritt oder Stillstand, Absatz unerlässlich.

Der Wille des Leitenden bestimmt, der Wille der Ausführenden muss mit jenem Eins werden. Straffheit des Willens verwirklicht die Ordnung.

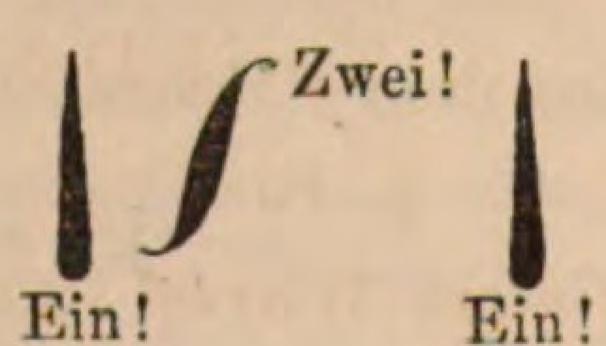
Dieser Wille, darauf gerichtet, dass jetzt (in diesem Augenblick) eingesetzt, jetzt (nicht einen Augenblick früher oder später) fortgeschritten oder abgesetzt werde, spricht sich im Rhythmus und in seiner Anwendung als Takt in der Musik aus. Ohne ihn ist nichts als Unbestimmtheit, Unordnung, Gestaltlosigkeit.

Der Rhythmus ist es, der in der Kunst selber Maass und Ordnung schafft, jedem Moment Zeit und Stärke nach vernünftigem Ermessen zuertheilt; er ist es auch, der in der Chorschule den vernünftig über Zeit und Gewicht waltenden Willen darstellt, der dem Leitenden Herrschaft über den Chor, den Singenden Zusammenhalt und einträchtig Wirken gewährt. Er ist der wahre Schulmeister.

§. 106.

Daher muss er sogleich bei den ersten Versuchen und Uebungen eingeführt und nutzbar gemacht werden.

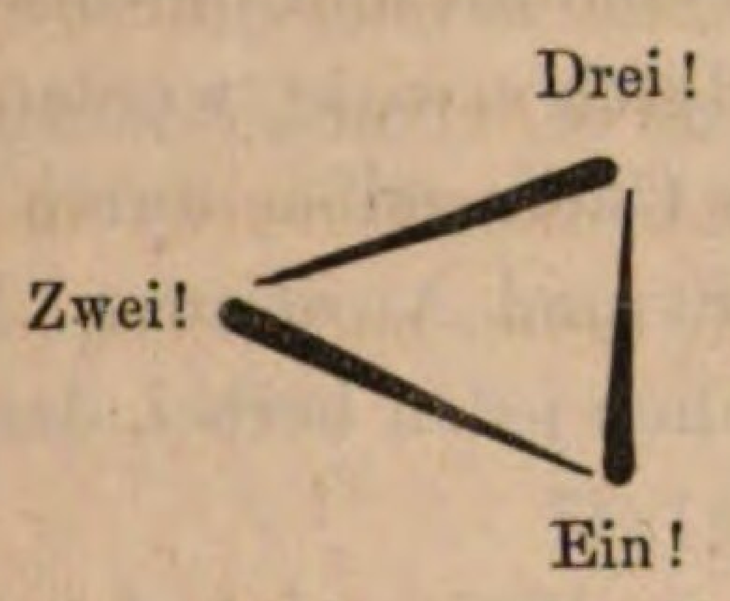
Wenn den Schülern gezeigt werden soll, in welchem Zeitraume sie Athem zu schöpfen haben, bezeichnet der Lehrer durch raschen Niederschlag der Hand den Augenblick, wo die Einathmung beginnt, durch allmähliches (nicht zu langsames) Heben die Zeit der Einathmung, durch raschen Niederschlag die Ausathmung oder vielmehr deren Beginn. Man kann diese drei Bewegungen so:

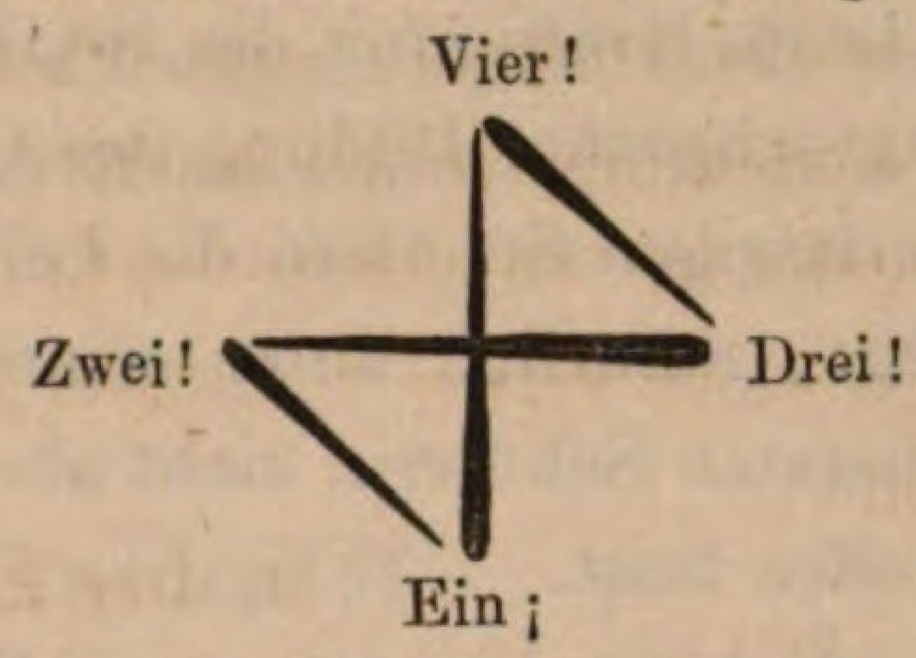


versinnbildlichen.

Wenn die Schüler (alle oder ein Theil) einen Laut aussprechen sollen, — z. B. **A**, — so giebt nach vorgängiger Auffoderung mit Worten der Niederschlag das Zeichen. Sollen sie den Laut aushalten (lang aussprechen), so wird taktirt wie oben.

Dasselbe geschieht, wenn ein Ton eingesetzt oder ausgehalten werden soll. Bei längerm Aushalten können drei oder vier Schläge





geführt werden. Näheres für die, welche dess bedürfen, in der Musiklehre.

§. 107.

Diese Verwendung des Rhythmus ist zugleich Beginn der taktischen Schulung für die künstlerische Verwendung, indem sie den Schülern die taktischen Zeichen bekannt und geläufig macht und sie an taktische Ordnung gewöhnt.

Sobald dann Uebungen eintreten, die künstlerischen Rhythmus zulassen, muss derselbe sogleich angewendet werden, und zwar nach beiden Bestandtheilen, die im Rhythmus enthalten sind, nach Zeitmaass und Betonung. Das Zeitmaass erhält die Ordnung in der Folge der Töne, die Betonung dient zuerst zur Bezeichnung der rhythmischen Abschnitte, — der Takte, Takthälften u. s. w.

Der künstlerische Rhythmus wird mit dem Beginn der Treffübungen eingeführt. Motive von je zwei Tönen werden zunächst als zweitheiliger, von drei Tönen als dreitheiliger Takt bezeichnet und durch die oben gewiesenen Taktschläge geregelt. Das Weitere giebt die im zweiten Buch mitgetheilte Methode. Der erste Ton jedes zwei- oder dreitheiligen Taktes erhält als Hauptton Nachdruck; so späterhin der dritte im viertheiligen, der vierte im sechstheiligen Takt u. s. w. Hierzu bedarf es keiner vorgängigen Erklärung; es genügt, dass der Lehrer mit Stimme und Wort

Ein! Zwei! Drei!

oder blos mit schärferm Niederzuck des Taktschlags die Betonung andeute; die Schüler fühlen es leicht und eignen es sich an, im Nothfalle macht man den Hauptmoment durch lauten Taktschlag fühlbarer. Dasselbe geschieht bei der Form des Auftakts,

Zwei! Ein! Zwei! Drei! Ein!

§. 108.

Damit das Taktgefühl tiefere Wurzel in den Schülern fasse, müssen sie die Direktionszeichen des Lehrers mit gleichen, aber ganz leichten Bewegungen

der rechten Hand (nur im Handgelenk, durchaus nicht bis zur Ermüdung, nicht auffällig, sondern nur dem aufmerksamen Hinblicke sichtbar) begleiten. Dies ist sichernder und zugleich unstörender, als Bezeichnen des Takts mit dem Fuss, oder Lautzählen.

§. 109.

Die letzte Kräftigung des rhythmischen Gefühls und Bewusstseins kann erst bei fortgeschrittner Bildung des Chors dadurch erwirkt werden, dass der Lehrer zuverlässigen Schülern die Leitung des Chors selber durch Taktschlagen überträgt, natürlich unter seiner Aufsicht und Anweisung. Er beginnt mit den sichersten Schülern, zieht aber allmählich jeden herbei, der die Fähigkeit dazu hoffen lässt.

Diese Uebung ist von grosser Wichtigkeit. Während Anfangs der Wille des Lehrers den der Schüler bedingt, gelangen nun sie selber, so weit es ausführbar ist, dazu, mit ihrem Willen Andre zu bestimmen. Dies aber setzt eigne Bestimmtheit und Willenskraft voraus, dient mithin zur Entwickelung dieser Eigenschaften.

§. 110.

Allerdings wird der erste Versuch nicht wohl gelingen. Anfangs richtet sich nämlich der Neuling vermöge seiner innerlichen Ungewissheit und Befangenheit unabsichtlich und unwissentlich viel mehr nach den Ausübenden, schmiegt seine Direktionsbewegungen mehr den Schritten des Gesangs an, als dass er vermöchte, dem Chor Antrieb zu ertheilen und ihn nach seinem Willen zu bewegen. Die Folge davon ist (weil schon das Bedürfniss Athem zu nehmen, den Singenden leicht aufhält), dass die Bewegung allmählich schleppender, die Betonung unsicher wird, die Ausführung erschlafft.

Dieser Schwäche wird abgeholfen, wenn der Lehrer den Taktirenden zu scharfer Bezeichnung des Takts, Anfangs zu eckigen, scharf herausfahrenden Taktschlägen anhält und bisweilen, ohne Mitwissen der Singenden, zur allmählichen Beschleunigung des Zeitmaasses veranlasst. Hierbei kann sich der Taktirende nicht nach den Singenden richten und seine Bewegungen ihren Schritten anpassen, sonst würd' er nachschlagen und langsamer werden. Seine Taktschläge müssen vielmehr, um die Singenden vorwärts zu treiben, ein wenig zu früh fallen; und dies muss er mit Beharrlichkeit und Eigenwillen scharf fortsetzen, bis er den Chor zu belebterm Zeitmaasse gezwungen — und damit in sich selber Festigkeit des Willens und des Rhythmus gewonnen hat.

Uebrigens sind zweitheilige Taktmaasse mit ihrem unablässigen

Ein! Zwei! Ein! Zwei!

besonders in lebhafter Bewegung vorzüglich geeignet, vorwärts zu treiben, während dreitheilige Maasse mit ihrem einen schweren Takttheile gegen zwei leichte die Betonung fühlbarer machen.

§. 111.

Endlich ist nothwendig, die Uebungssätze auch in Bezug auf Rhythmus methodisch zu ordnen, damit Gefühl und Einsicht der Schüler sich am Einfachern und Leichtfasslichen stufenweise für das Zusammengesetztere und Schwierigere entwickeln können. Die Unterlassung dieser methodischen Fürsorge von Seiten so vieler Lehrer ist Ursach, dass bei so Vielen das Taktgefühl unentwickelt bleibt und man so oft über dessen Mangel klagen hört, während diese Anlage noch verbreiteter ist als andre für Musikübung erfoderliche.

Dritter Abschnitt.

Der sinnliche Lehrtheil.

§. 112.

Die Organe der Lautbildung, der Stimmbildung und des für beide nöthigen Athems sind bekanntlich die sinnlichen Werkzeuge für Gesang; die Chorschule hat, wie jede Gesanglehre, zu ihrem zweckmässigen Gebrauch anzuleiten, überhaupt ihre Zöglinge zu kunstmässiger Verwendung der Sprache und Singstimme geschickt zu machen, hat indess (wie schon §. 15 erörtert worden) weder die Fähigkeit noch das Bedürfniss, hierin so weit zu gehn, als der Einzelunterricht.

Soweit die Chorschule Beruf hat, hierin zu führen, so weit muss sie die Fähigkeit dazu bei den Lehrern voraussetzen. Die nöthigsten Winke sind zum Ueberfluss in der nächsten Abtheilung gegeben, wiefern dies überhaupt in schriftlicher Abfassung ausführbar erschien.

1. Athemlehre.

§. 113.

Der Athem ist die erregende Kraft für die Stimme sowohl in der Sprache wie im Gesange. Man muss sich in zweckmässiger Weise und rechtzeitig mit ihm versehn und ihn zweckmässig verwenden; zweckwidriges Verfahren beeinträchtigt nicht nur augenblicklich die sprachliche und gesangliche Wirksamkeit, sondern kann auch bleibenden Nachtheil für die Frische des Stimmorgans und für die Gesundheit zur Folge haben.

Indess sind diese Verrichtungen so einfach und in der Regel bei Jedem so vollkommen zur Lebensgewohnheit geworden, dass dem Lehrer nur gelegentlich Rath und Anweisung zu ertheilen übrig bleibt.

§. 114.

Daher scheint es unnöthig und sogar bedenklich, den Fehlern beim Athemnehmen und Athemhalten (wie der verdiente Thomascik u. A. wol-

len) durch förmliche Vorübungen — die Schüler sollen unter Anleitung des Lehrers Athem nehmen und stumm auslassen — vorzubeugen. Dergleichen Vorübungen sind zu unlebendig, um nicht widerkünstlerisch zu erscheinen. Wo möglich überlasse man das Athemschöpfen und -Verwenden dem Naturell der Schüler und helfe den Fehlern Einzelner durch Erinnerung und einzelne Versuche ab. Nur wenn sich eine fehlerhafte Gewöhnung unter Mehrern oder Vielen verbreitet zeigt, kann es nöthig werden, nach ertheilter Anweisung die Schüler taktmässig vollen Athem nehmen und einen Ton einsetzen zu lassen. Durch Aufheben der Hand — und zwar in bequem rundlicher Führung



Ein!
A——

und in dem Zeitraume von einem Viertel etwa im *Allegro moderato* — oder *Andante con moto* — wird die Zeit und Allmählichkeit des Athemnehmens und mit dem Niederzucken der Hand der Einsatz des Tons bezeichnet. Anfang des Athmens und Einsatz des Tons müssen auf das Pünktlichste geschehn, die Allmählichkeit des Athemschöpfens muss der gelind-allmählichen Hebung der Hand (die desswegen in der oben gezeichneten rundlichen Linie erfolgt) entsprechen. Für die Zeit der Athmung giebt es kein bestimmtes Zeitmaass, weil sie bei jedem Einzelnen vom Bau der Organe, von deren Uebung und von Gewöhnung abhängt. Desshalb eben ist keine förmliche Anlernung, sind nur andeutende Versuche zulässig.

§. 115.

Im Uebrigen fällt die Athemlehre mit verschiednen Lehr- und Uebungs-Abschnitten zusammen.

Die richtige und ökonomische Verwendung des Athems auf den Ton wird bei der Stimmbildung gelehrt.

Die rechte Zeit für Erneuung des Athems im Laufe des Gesangs muss mit Rücksicht auf den Zusammenhang von Sprache und Gesang bemessen werden, da jedes Athemschöpfen den Sprach- und Gesangfluss augenblicklich unterbricht. Die hierauf zielenden Bemerkungen sind im Laufe der Gesangübungen ohne und mit Text einzuflechten. Was in all diesen Beziehungen zu sagen ist, finden die vielleicht eines Raths bedürftigen Lehrer in der folgenden Abtheilung zusammengestellt.

Die letzten Anleitungen über Athemverwendung fallen mit denen zu kunstmässigem Vortrag zusammen.

2. Laut- und Sprachbildung.

§. 116.

Laut- und Sprachbildung gehören nicht zu den eigentlichen Obliegenheiten der Chorschule, sie werden vorausgesetzt. Allein es ist bekannt, dass

häusliche Erziehung und Schulen oft nicht so viel dafür thun, als der Gesangzweck wünschenswerth macht, und dass das Leben im Wechsel von Hast und Lässlichkeit Vieles wieder fallen lässt und verdirbt, was die Schule wohlgemacht hatte. Bei der grossen Wichtigkeit der Aussprache für Gesang muss sich daher die Chorschule wenigstens im Nothfall auf Reinigung und Berichtigung der Aussprache einlassen, kann sich aber nur zu dem Nothwendigsten verstehn, dessen Verfehlen die Gesangwirkung selber beeinträchtigen würde.

Selbst das Maass dieses Nothwendigsten ist nicht durchgreifend zu bestimmen; es kommt auf den allgemeinen Bildungs- und Sprachbildungsstand an, den der Lehrer in seinen Schülern vorfindet, und auf die Zeit, die ihm zu Gebote steht.

§. 117.

Nähere Auskunft über Laut- und Sprachbildung findet, wer von den Lehrenden ihrer bedarf, in der folgenden Abtheilung. Das Nothwendigste, was in dieser Hinsicht zu erstreben, ist

ersten s: reine und volltönende Aussprache der Selbstlaute (Vokale), da in ihnen der Stimmschall selber enthalten ist und reiner oder getrübter von ihnen hervorgetragen wird;

zweitens: Fluss der Rede, ohne welchen Fluss des Gesangs nicht denkbar ist;

drittens: Beseitigung übler Gewöhnungen, z. B. des schreierischen oder dumpfen Redeklangs, der schleppend ineinandergezognen, oder umgekehrt der durch ungehöriges und häufiges Absetzen zerbröckelten Redeweise.

Dies Alles wird, sobald und soweit es überhaupt nöthig ist, in den Hauptstunden zur Sprache und Berichtigung gebracht, in den Hülfstunden mit den fehlerbegehenden Schülern durchgeübt. Für diese — ohnehin nicht eigentlich der Chorschule, sondern der bedungnen Vorbildung angehörigen Gegenstände kann häusliche Uebung angeregt werden, besonders wenn der Schüler im Hause sachkundige Helfer findet.

§. 118.

Redefluss und Beseitigung von Verwöhnungen werden meist mit blossem Hinweis auf den Fehler und Darstellung des Richtigen gewonnen. Nöthigenfalls lässt man von Zeit zu Zeit die zu singenden Texte von einem wohlredenden Schüler vor- und von einem der schwächern nachlesen. Ohnehin werden Anfangs die Texte vor der gesanglichen Ausführung gelesen.

Bei der Bildung der Selbstlaute — namentlich des für Gesang wichtigsten, des **A** — ist meistens sorgfältiger Eingehn nothwendig. Hier muss der Lehrer vor Allem den Laut selber rein und wiederholt zu vernehmen geben und versuchen, ob die Schüler, oder Einige, oder doch Einer kraft der uns Allen inwohnenden Sympathie ohne weitere Erklärung im Stande ist, den

Laut richtig nachzubilden. Ist erst Einer, oder sind Einige dies vermögend, so muss er immer Mehrere, zuletzt Alle hinzuziehn. Hier also findet der Aufbau des Chors von Einzelnen zu Allen (§. 96) Anwendung.

§. 119.

Misslingt der Versuch, so muss der Lehrer den Laut erst rein, dann in der falschen Weise, wie der Schüler ihn gegeben, aussprechen (z. B. bei der weitverbreiteten Verwöhnung, das **A** nach dem **O** hinzuziehn erst das reine **a**, dann das dumpfere **å** zu hören geben) und dies mehrmals wiederholen, bis wenigstens Einzelne den Unterschied wahrgenommen haben und das Richtige treffen.

Uebrigens darf man Anfangs nicht zu strenge Foderungen machen; man kann nicht verlangen, dass die Schüler sogleich Lebens- und Ortsgewohnheiten ablegen, sondern muss zufrieden sein, wenn sie allmählich die Verwöhnungen bekämpfen und dem Richtigen näher kommen.

§. 120.

Erst wenn diese Versuche scheitern, muss dazu geschritten werden, den Mechanismus der Lautbildung (Mundstellung u. s. w.) aufzuweisen und durchzuüben. Dies ist allerdings der rationale Weg und erscheint Vielen als der einzig gründliche und unbedingt vorzuziehende. Allein er führt vom natürlichen Leben der Sprache, mithin vom künstlerischen Wege der Unterweisung ab, er zersetzt die Laute und Organbewegungen, die dem Kunstlehrling lieber zu frischer Anschauung kommen sollen. Nur im Nothfalle muss man diesen Weg mechanischer Zergliederung zu Hülfe nehmen.

Ist einmal dieser Fall vorhanden, so thut man wohl, gleich alle Selbstlaute zusammenzufassen, weil sie sich (besonders **A** und **O**, **E** und **I**) im Zusammenhange besser aneignen als vereinzelt. Hier also tritt das §. 99 erwähnte ausnahmsweise Zusammenfassen theoretischer Mittheilungen in sein Recht.

§. 121.

Auf Bildung und Berichtigung der Mitlaute sich einzulassen, findet die Chorschule noch weniger Zeit und Beruf. So gewiss auch diese Bestandtheile der Sprache für Reinheit, Wohllaut und Ausdruck von Wichtigkeit sind, so hängt doch Stimmklang und Singen weniger mit ihnen als mit den Selbstlauten zusammen. Nur auffällig störende Verwöhnungen müssen zur Sprache gebracht und in den Hülfstunden beseitigt werden.

Die nöthigen Anweisungen für das Lautwesen bringt die folgende Abtheilung.

3. Stimmbildung.

§. 122.

Die Stimmbildung — oder Bildung der Stimmorgane für Gesang — hat, wie schon §. 18 andeutet, die Aufgabe

1. Schall und Klang der Stimme für die Zwecke des Gesangs zu berichtigen und zu verbessern,
2. der Stimme genügenden Umfang zu geben, sie fähig zu machen, so viel Töne, als von ihr gefodert werden, hervorzubringen,
3. ihr genügende Beweglichkeit zu ertheilen.

§. 123.

Alle diese Lehrtheile fodern nächst richtiger Anleitung Zeit zur Gewöhnung des Organs. Es genügt nicht, dass der Lehrer sich verständlich gemacht und der Schüler guten Willen gefasst habe; das Organ muss sich auch in die neuen Haltungen und Bewegungen hineingefunden und dieselben sich zur andern Natur gemacht, sie zu diesem Zwecke sehr oft ausgeführt haben. Und diese Eingewöhnung kann nicht etwa durch allzulang fortgesetzte Uebung schnell erzwungen werden, weil die Kraft des Stimmorgans besonders bei Anfängern nur beschränkt ist und übermässige Anstrengung das Organ zu beschädigen oder zu entkräften droht. Daher ist schon §. 88 bemerkt worden, dass die Stimmübungen mit den Sprach- und theoretischen Uebungen wechseln müssen, um keine Zeit zu verlieren und dennoch kein Organ zu ermüden.

§. 124.

Stimmschall und Stimmklang werden gemeinschaftlich durch ein- und dieselbe Reihe von Uebungen gebildet. Wie bei der Lautbildung hat auch hier der Lehrer zu versuchen, ob nicht der ungetrübte Natursinn die Schüler mit Hülfe kurzer Andeutungen auf den richtigen Weg bringt, oder ob es nicht genügt, einen Ton oder einige Töne in rechter Weise vorzusingen oder von einem Gehülfen oder rechtsingenden Schüler vorsingen zu lassen, um den Chor — oder einstweilen wenigstens einige Schüler auf den rechten Weg zu bringen. Da es mehrere Abweichungen vom richtigen Stimmgebrauch giebt, so werden sich ebensowohl Schüler finden, die von dem einen oder andern Fehler frei sind, als andre, die ihn begehn; es werden z. B. einige sich zu schreierischem Stimmgebrauche, andre zu dumpfem Stimmschalle gewöhnt haben, andre wieder von einem oder dem andern Fehler frei sein. Jeder nun, der von einem Fehler frei ist, kann hierin als Vorbild dienen, gleichviel, ob er in andrer Beziehung ebenfalls richtig singt, oder fehlt.

Hierin liegt eine Hülfe für solche Lehrer, die sich ausser Stande finden, selber überall das Richtige zu zeigen. Uebrigens wirkt Vorsingen des Schülers (seine Zuverlässigkeit vorausgesetzt) günstiger als das des Lehrers, weil jugendliche Stimmen unter einander verwandter sind, als mit ältern.

Erst wenn damit nicht auszukommen ist, muss auf Erläuterung des Organgebrauchs und stimmbildnerische Anlernung eingegangen werden. Das Nöthige darüber bietet Lehrern, die Raths bedürfen, die folgende Abtheilung.

§. 125.

Der Stimmumfang wird durch alle überhaupt zur Ausbildung der Stimme stattfindenden Uebungen theils erweitert, theils kunstgemäss ausgeglichen. Auch die Beweglichkeit der Stimme wird durch jene Uebungen angebahnt und durch besonders angeordnete entwickelt, wozu die nächste Abtheilung das Nöthige bringt.

Vierter Abschnitt.

Der künstlerische Lehrtheil.

§. 126.

Drei künstlerische Aufgaben stellen sich der Chorschule: sie sind bereits früher als die Geschicklichkeit des Richtig- und Reinsingens, des Treffens und Vom-Blatt-Singens und des künstlerischen Vortrags bezeichnet; bei dem letztern kommt Lehrstoff und Begleitung mit in Betracht. Die Geschicklichkeit des Richtig- und Reinsingens kommt später in Betracht; die andern Gegenstände des künstlerischen Lehrtheils fodern hier schon vorgängige Erwägung.

1. Treffmethode.

§. 127.

Die Geschicklichkeit des Treffens besteht darin, dass man von einem zu Gehör gebrachten Ton aus jeden andern richtig anzugeben vermöge, ohne dass der letztere ebenfalls unmittelbar zuvor zu Gehör gebracht worden sei.

Vereint sich mit der Geschicklichkeit, jeden verlangten Ton unverzüglich zu treffen, noch die andre, Takteinrichtung und Aussprache des Textes ebenfalls ohne Vorbereitung sofort richtig auszuführen, so bildet das Alles zusammengenommen die Fähigkeit, vom Blatt zu singen, das heisst, Gesänge ohne besondre Vorbereitung und Einübung auszuführen.

§. 128.

Diese Befähigung ist für jeden Sänger wichtig, für den Chorsänger aber am meisten, ja, kaum zu entbehren, da es, wie schon §. 3 erwähnt, unverhältnissmässig umständlicher ist, jedes besondre Tonstück einer Menge von Sängern von Grund aus einzuüben, als einem Einzelnen. Jeder Sänger sollte, der Chorsänger muss diese Geschicklichkeit bis zur Vollkommenheit ausbilden.

Hierzu ist die Chorschule ungleich geeigneter als der Einzelunterricht, ja fast allein geeignet, während sie in andern Fächern dem Einzelunterrichte nachsteht. Daher ist die Ausbildung dieser Geschicklichkeit ein Hauptgegenstand der Chorschule; die Methode dazu bildet den Hauptinhalt des zweiten Buchs und erweiset sich da als Leitfaden der gesammten Chorunterweisung. Hier kommen nur vorläufige Erwägungen, um die Treffmethode festzustellen,

zur Sprache. Sie erscheinen um so nöthiger, als gerade die Methode für Entwickelung der Treffgeschicklichkeit von mancherlei Fehlgriffen gehemmt ist.

§. 129.

Vor Allem muss darauf hingewiesen werden, dass die Geschicklichkeit des Treffens und Vom-Blatt-Singens von andern für den Gesang erfoderlichen Befähigungen, namentlich von der Entwickelung des Stimmorgans, vollkommen unterschieden ist und ganz andre Seiten der allgemeinen Gesangbildung berührt, obgleich sie natürlich einen gewissen Grad der Stimmbefähigung voraussetzt. Ihr Kern ist, dass man fähig sei, jeden verlangten Ton, ohne ihn unmittelbar zuvor gehört zu haben, von einem andern gegebnen Ton aus richtig zu geben. Dieser zu treffende Ton kann zwar im Unterricht mündlich gefodert werden (»Singet von dem Ton *c* aus *e*!«), in der Ausübung des Gesangs aber findet er sich in der Notenschrift angegeben.

Im Ganzen fodert daher die Geschicklichkeit, vom Blatt zu singen, zwar:

1. Fähigkeit, die Notenschrift geläufig zu lesen,
2. Sicherheit und Gewandtheit in der Auffassung des Takts,
3. Geschick, den Text zu verlautbaren,
4. sichre Vorstellung vom Verhältnisse des zu treffenden Tons zu einem vorhergehenden andern;

alles dies aber wird anderweit angebahnt und geübt, nur die letztgenannte Befähigung ist der Treffgeschicklichkeit vorzugsweis' eigen und ihr eigentlicher Kern.

Für die Treffbildung genügt daher schon Richtigsingen (Fassen des gewollten Tons mit deutlicher Unterschiedenheit von jedem andern), während Reinsingen, unstreitig für kunstgemässen Gesang unerlässlich, einen Theil der eigentlichen Stimmbildung ausmacht, nicht der Treffübung.

§. 130.

Die Geschicklichkeit des Treffens beruht also auf der Entwickelung des Vermögens, sich die Tonverhältnisse vorzustellen; dies ist die eigentliche Treffschule, alles Uebrige gehört andern Gebieten ausschliesslich oder gemeinschaftlich an. Jenes Vorstellungsvermögen hat aber, wie jede Kraft, verschiedne Grade; man kann zu ungefährer oder schärferer Vorstellung fähig, für wenig oder mehr oder alle Tonverhältnisse vorgeübt sein. Hiermit ist die Möglichkeit stufenweiser Ausbildung gegeben.

Alles kommt mithin auf die günstigste Anordnung dieses Stufengangs an. Und dieser findet sich vorgezeichnet in der durchaus naturgemässen Entwickelung des Musikinhalts selber*). Dies ist der Grundgedanke, den die Treffmethode auszuführen hat. Sie geht Schritt für Schritt der systematischen Entwickelung der Musik nach, soweit dies für ihren eignen Zweck erfoderlich ist.

*) Die Kompositionslehre des Verf. weiset diese Entwickelung auf, oder vielmehr, beruht auf ihr.

Uebrigens kommt es bei ihr wie überall nicht darauf an, alles Mögliche vorzuüben; dies würde, wär' es überhaupt ausführbar, dem Schüler jeden Eifer, jeden Reiz des Neuen rauben und den Gesang mechanisiren. Nur einführen muss die Treffschule in jede Reihe von Gestaltungen, jede muss fasslich gemacht und dazu müssen die nächstliegenden und aufklärendsten Fälle jeder Reihe hervorgehoben werden. Das Weitere bringt dann die Ausübung; auf diese Weise wird ihr der Erfolg gesichert, Strebsamkeit aber und belebende Ereiferung nicht entzogen.

§. 131.

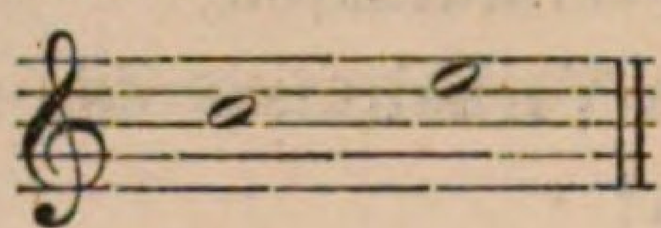
Aus dem Zweck des Treffens und Vom-Blatt-Singens, der einzig die Kunstausübung aus dem Stegreif ist, folgt aber, dass die Uebung sich

1. auf diejenige Notenschrift,
2. auf diejenige Tonbenennung

richte, die unserm Musiksystem eigen sind, dass sie die Tonverhältnisse

3. in der Form, in der unsre Musik sie verwendet,

fasse und geläufig mache, ohne Unter- oder Zwischenschiebung fremder und ablenkender, oder lästiger und zerstreuender Dinge. Die Noten



z. B. bezeichnen ganz bestimmte Töne, zweigestrichen **c** und **e**; Aufgabe der Treffübung ist, diese Noten zu lesen und die bezeichneten Töne zu fassen. Eine andre Schrift oder andre Tonnamen einführen, oder die bestimmten Töne in einen abstrakten Begriff, z. B. den des Intervalls der grossen Terz umsetzen, ist nichts Anderes, als Rücktritt von der Wirklichkeit der Kunstausübung. Man ist dann genöthigt, von der fremden Schrift und Benennung auf die übliche zurückzugehn, das heisst, dasselbe zweimal, unter verschiedenen Formen zu verarbeiten.

§. 132.

Daher können Versuche, statt der üblichen Notenschrift eine andre unterzuschieben oder jener vorauszuschicken, nicht gebilligt werden. Solche Versuche sind erst, für die Volksschule, in Deutschland, später von Galin und Chevé in Frankreich mit Zifferschrift gemacht worden, der dann die unersetzliche Notenschrift am Ende doch nachfolgen musste, wenn es zu nennenswerthen Ergebnissen kommen sollte. Man hielt die Zifferschrift für leichter verständlich, weil ihre Zeichen den Kindern schon geläufig seien, und weil man die unübertreffliche Klarheit der Notenschrift nicht begriff.

§. 133.

Ebensowenig kann gebilligt werden, dass ein Theil der Lehrer sich für Treffübung der in Italien und Frankreich üblichen Tonnamen

ut (do) re mi fa sol la si

bedient. In jenen Ländern sind diese Tonnamen die einzig berechtigten, eben

weil sie dort üblich sind. Aber aus demselben Grunde sind sie es bei uns nicht. Denn bei uns hat es die Musik nicht mit Tönen **do, re, mi** u. s. w., sondern mit Tönen **c, d, e** zu thun, wir müssen also die fremden Namen erst in unsre übersetzen, um zu der Vorstellung der gefoderten Töne zu gelangen. Dies allein wäre schon entscheidend, selbst wenn die fremden Namen einen Vorzug vor den unsern hätten. Allein das Gegentheil ist klar erweislich.

§. 134.

Die fremden Namen leiden nämlich entweder an Weitschweifigkeit, oder, wenn man diese vermeiden will, an Unbestimmtheit; aus einem wie dem andern Grunde sind sie mithin am wenigsten für Treffübungen geeignet, bei denen Alles auf Bestimmtheit und Unverzüglichkeit ankommt.

Unser System hat bekanntlich jeder Tonstufe einen bestimmten Namen beigelegt und bezeichnet, eine Ausnahme für die **H**-Stufe ungerechnet, Erhöhung und Erniedrigung aller übrigen Stufen gleichmässig durch Anhängen der Silben **es** und **is**; wenn wir **c** fodern, so kann damit nicht **ces** oder **cis**, wenn wir **cis** fodern, kann damit nicht **c** gemeint sein.

Auch die romanische Nennweise hat selbstverständlich für Erhöhung und Erniedrigung bestimmte Bezeichnung; der Franzose z. B. hat dafür die Worte **dièse** und **bé-mol**, braucht also für die Töne **c**, **cis** und **ces** die Namen **do**, **do dièse** und **do bé-mol**. Es ist einleuchtend, dass diese weitschweifige Nennweise für Treffübungen kaum brauchbar sein kann, daher auch der oben genannte Chevé sich gedrungen gesehn, von der landesüblichen Benennung (wenn gleich unglücklich) abzugehn.

Um nun der Weitschweifigkeit zu entgehn, lassen unsre romanisirenden Gesanglehrer die Zusatzwörter geradezu fort, benennen die drei verschiednen Töne **c, cis, ces**
kurzweg mit dem einen Namen
do,
fallen also in den andern Uebelstand der Unbestimmtheit. Der Schüler muss sich also erinnern

1. dass der Name **do** die **C**-Stufe bedeutet,

2. dass derselbe im Fall der Erhöhung (nach Ausweis der Tonart) nicht **c**, sondern **cis**, im Falle der Erniedrigung nicht **c**, sondern **ces** bedeutet, kommt also stets auf Umwegen dahin, wohin unsre Nennweise unmittelbar ihn stellt.

§. 135.

Als Beweggrund für die Anwendung der fremden Nennweise wird ihre angebliche Geeignetheit für Stimmbildung angegeben. Unser Name **f** (**e—f**) erstickt den Stimmklang (aus gleichem Grunde hat man auch in neuerer Zeit statt **ut** den Namen **do** eingeführt), die ganze Namenreihe bringt fünfmal den mindergünstigen Selbstlaut **e**, zweimal **a**, während die romanischen Silben zwei **a**, zwei **o**, zwei **i**, ein **e** bringen, mithin mannigfaltiger und jedenfalls austönender sind. Allein eben hierauf kommt bei der Treffübung gar nichts an.

Stimmbildung und Treffübung sind zwei von Grund aus verschiedne Aufgaben, verschieden im Ziel und eben desswegen in den Mitteln; jede von ihnen ist wichtig und umfassend genug, um selbständige, nach ihrem besondern Zweck ermessene Behandlung fodern zu dürfen, keine kann als Nebensache bei der andern gelegentlich mitgenommen werden. Stimmbildung fodert (bis auf die Fertigkeitsübungen für sogenannte Koloratur, für die weder unsre noch die fremden Tonbenennungen angewendet werden) Weilen bei den einzelnen Tönen, Treffen fodert rasches Ergreifen des Tons und ungesäumtes Fortschreiten von einem zum andern, also gerade das Gegentheil von der Stimmentwickelung.

§. 136.

Aus gleichen Gründen kann auch das Treffen nach abstrakten Intervallnamen und die Einübung der Intervalle nicht als methodische Treffübung gelten. Allerdings müssen alle Intervalle rein gesungen und die Schüler dazu geübt werden, auch mag man sie (sobald es an der Zeit ist oder nöthig befunden wird) mit den Namen »Sekunde, Terz, grosse — kleine Terz« u. s. w. bekannt machen und Intervalle auf verschiednen Stufen (**c**—**e**, **d**—**f** u. s. w.) singen lassen, um die Stimme überall zur Reinheit anzuleiten. Aber das Alles hat mit der Treffübung nichts zu thun.

Bei dem Intervallsingen wird (beispielweise) nicht gefodert:

»Singe nach $\bar{\mathbf{c}}$ den Ton $\bar{\mathbf{e}}$!«

sondern:

»Singe die grosse Terz von **c**!«

natürlich in vollständiger Entfremdung von der praktischen Ausübung der Kunst. Auf unsern Notenblättern liest man nirgends abstrakte Intervallnamen, sondern Noten, die ganz konkret bestimmte Töne bezeichnen. Das Notenblatt hält uns die bestimmten Noten

$\bar{\mathbf{c}}$ $\bar{\mathbf{e}}$

vor, wir nennen sie mit den allgemein eingeführten Namen, und sie bringen uns, wenn wir dazu gereift sind, die Vorstellung der beiden Töne vor die Seele. Der Intervallsänger muss sich erst besinnen,

dass die grosse Terz von **c** der Ton **e** ist,

ehe er zur Vorstellung und Ausführung der Tonfolge kommt, die uns das Notenblatt oder das Gebot des Lehrers unmittelbar darbietet.

Ja, was noch mehr! jede Aufgabe, die dem wirklichen praktischen Ton- und Notensystem entnommen ist, erweckt uns die Vorstellung dieses Systems mehr oder weniger vollständig, macht uns also in demselben einheimischer. Fodert man von uns **c** — **e**, so tritt die Tonreihe **c d e**, oder ein grösserer Theil der Tonleiter (oder die ganze), oder der Akkord **c e g** vor die Seele und wird uns allmählich immer übersichtlicher und vertraulicher, so dass wir derselben Reihe mit gleicher Leichtigkeit auch andre Tonverhältnisse entheben.

2. Vortrag.

§. 137.

Dass der Vortrag von Chorsätzen nicht dem einzelnen Sänger, sondern dem Leitenden zur Bestimmung obliegt, ist schon (§. 23) bekannt. Der Sänger muss nur fähig sein, die Bestimmungen des Leitenden zu fassen — was ohne eigne Verständniss für den Inhalt der Kunstwerke kaum denkbar ist — und zu verwirklichen. Ohne diese doppelte Fähigkeit kommt das Tonwerk nicht in dem Sinne zu Gehör, den es kundgeben soll, bleibt also der Zweck des Gesangs unerreicht. Hiermit ist die Unentbehrlichkeit der Vortragsbildung erwiesen; wollte die Chorschule sich diesem Theile der Ausbildung entziehn, ihn etwa dem künftigen Leiter des Chors überlassen: so hiesse das nichts anders, als einen Theil der eignen Obliegenheit der Zukunft aufbürden und diese in ihrem eignen Geschäfte hemmen.

§. 138.

Wenn gleichwohl sonst verdiente Lehrer diesen höchsten Theil der Ausbildung dem Chor entziehn, ja von ihm gleichsam abwehren wollen: so geschieht dies nur in der Voraussetzung, dass die Anleitung zum Vortrage nichts Anderes sein könne, als eine Reihe ästhetischer, der Kunstausübung fernstehender Lehren, und dass sie mehr dazu dienen könne, die Schüler mit unverstandnen Redensarten anzufüllen oder gar zu Schauspielereien zu verleiten, als zu wahrer Verständniss und gefühlter Auffassung und Darstellung zu fördern.

Allein neben dieser falschen Anleitung giebt es zum Glück eine richtige. Sie und nicht jene steht der Chorschule zu.

§. 139.

Der Vortrag eines bestimmten Tonwerks beruht darauf, dass die für die Ausführung erfoderlichen Kräfte und Fertigkeiten im Sinne des Tonwerks verwendet werden. Wie nun Inhalt und Sinn der Werke verschieden sind, so machen sie auch an das Vermögen der Ausführenden und dessen Verwendung verschiedne Ansprüche, — einige fodern mehr Stimmkraft, Umfang, Fertigkeit u. s. w., andre weniger, — einige sind jüngern, nach Gemüth, Phantasie, Bildung noch unentwickeltern Ausübenden fasslich, andre fodern höhere geistige Entwickelung. Kurz, man erkennt, dass die Befähigung zum Vortrag' ebensowohl nach ihrer geistigen wie nach der organischen und technischen Seite vielerlei Verschiedenheiten und Abstufungen zulässt, wie jede andre Befähigung.

Hiermit ist also die Möglichkeit gegeben, auch den Vortrag an dem geregelten Stufengange der ganzen Unterweisung theilnehmen zu lassen. Schritt für Schritt, Stufe für Stufe müssen Gefühl und Bewusstsein erregt und erhellt werden, und dazu bedarf es nur eines gelegentlichen treffenden Worts (das Meiste und Beste giebt im geregelten Lehrgange die Sache von selbst), keiner weitgreifenden Erörterung, noch vielweniger einer bei jeder neuen Aufgabe

von Neuem beginnenden Erklärung, wie bei dem Mangel methodischer Ausbildung. Denn was einmal recht in das Innre gedrungen, das bleibt und wirkt weiter.

3. Lehrstoff.

§. 140.

Kein geordneter Lehrgang kann seinen Lehrstoff unmittelbar und vollständig aus dem Leben, aus dem gegebnen Schatz von Kunstwerken nehmen. Denn jedes Kunstwerk hat seinen Zweck für sich, vom Lehrzwecke ganz verschieden; die Lehre hat aber den Zweck, alles, was das gesammte Kunstleben in unendlicher Breite, mit endlosen Hin- und Herzügen durch eine Reihe von Jahrhunderten hervorgebracht, in möglichst kurzer Zeit anzueignen. Dazu bedarf sie der Methode und muss sich für diese vollkommen angemessenen Lehrstoff zu bilden trachten, soweit sie ihn nicht glücklicher- und zufälligerweise findet.

In diesen Gebilden muss der methodische Zweck vor dem künstlerischen Drang und freien Behagen, dem sich sonst der Künstler hingiebt, das Vorrecht behaupten. Dass dergleichen Tongebilde daher nicht eigentliche Kunstwerke, nicht künstlerischer Begeisterung entsprungen sein, nicht die Begeisterung wahrer Kunstwerke im Gemüth der Singenden und Hörenden erwecken können, — das leuchtet ein. Allein hiermit ist ihnen keineswegs die Möglichkeit geraubt, Ansprechendes, künstlerisch Anregendes zu bringen. Tausende von Kompositionen, die ohne Nebenzweck entstanden, sind erweislich und geständlich keinem tiefern Antrieb' entsprungen und gleichwohl mit Recht anziehend befunden und beliebt worden.

Auch der im dritten Buche der Chorschule zusammengestellte Lehrstoff ist nur aus diesem Gesichtspunkte zu beurtheilen. Nicht Kunstwerke galt es zu schaffen, sondern methodisch gebildete und geordnete Sätze, denen allerdings künstlerische Anregsamkeit — aber nur als Zweites — zu wünschen war. In gleichem Sinn' ist mancher von den Texten (denen man wohl oft die Ungewandtheit im Versbau anmerken wird) entstanden und manche Aenderung, Textkürzung u. s. w. in den benutzten fremden Sätzen zu verstehn.

4. Begleitung.

§. 141.

Zuletzt ist noch Einiges über die Benutzung der Begleitung für den Lehrzweck anzumerken. Man darf hier jedoch nichts als einige Winke fodern und geben, da Geschicklichkeit und Musikbildung des Begleitenden vor Allem maassgebend sein, die Mittel (Begleitungsweisen) und das ganze Verhalten bestimmen müssen. Technisches Spielgeschick wird vorausgesetzt, aber Einsicht in Komposition oder Erfahrung und vielfache Uebung zum Ersatz fehlender Kompositionskunde können bei voller Benutzung der Begleitungsmittel nicht wohl entbehrt werden.

Im Allgemeinen soll der Begleiter die vorgeschriebne Begleitung nach den Noten ausführen. Hierzu bedarf es keiner Bemerkung.

Sodann soll sein Spiel der technischen Uebung zu Hülfe kommen, den zu fassenden Ton zu Gehör bringen, den unreinen berichtigen helfen, dasselbe für Tonfolgen leisten. Was hierzu rathsam, ist an Ort und Stelle bemerkt.

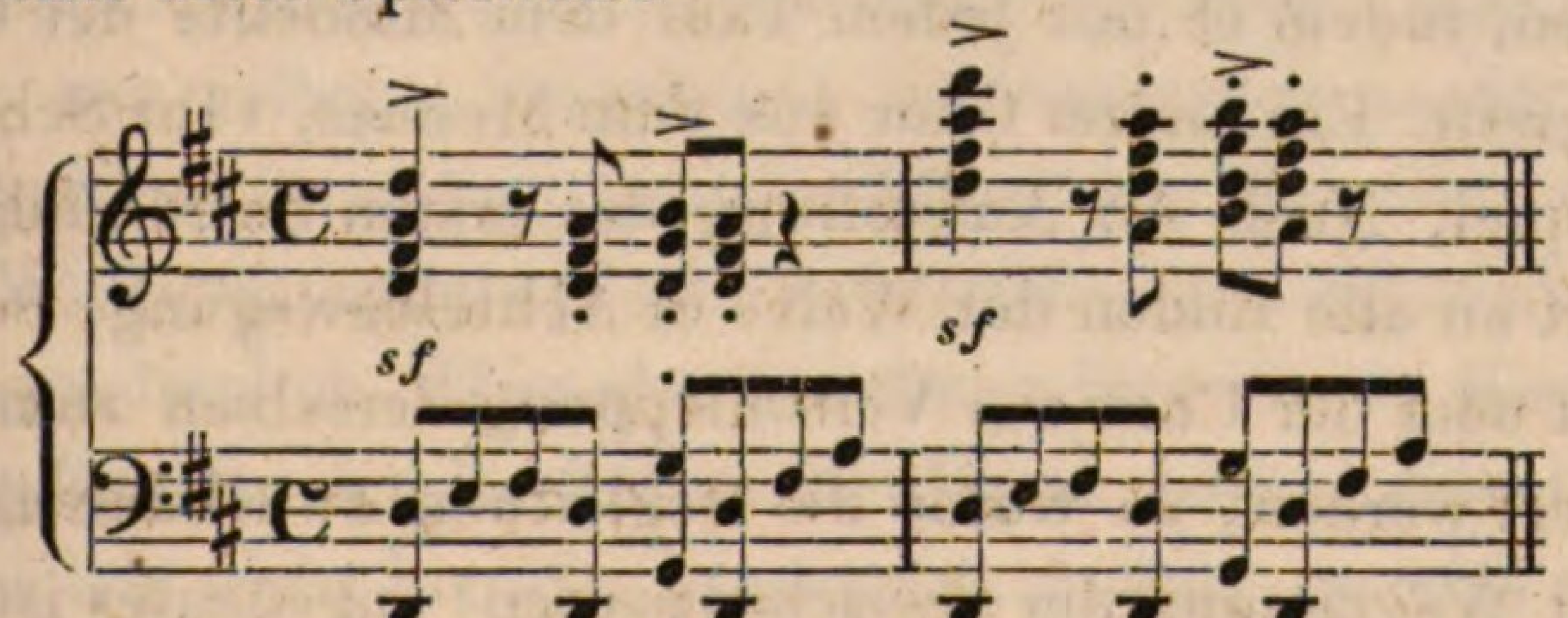
Endlich soll das Spiel als wirkliche Begleitung die Ausführungen des Chors unterstützen, berichtigen, erleichtern. Hierauf allein richtet sich unsre Betrachtung. Denn der Tonsetzer selber folgt blos dem Kunstzweck, ohne dem Lehr- und Uebungszwecke Rücksicht gewähren zu können, da er ja nicht einmal voraussehn kann, wo dieser oder jener Chor von Ausübenden der Hülfe bedürfen wird. Hier muss der Begleitende sich selber berathen und seinem Chor augenblicklich helfen können; hier darf er nicht blos, er muss von der vorgeschriebnen Begleitung abweichen, bis die Schwäche überwunden und Rückkehr zu jener möglich ist.

Die Aushülfe des Begleitenden kann entweder für den rhythmischen oder für den tonischen Theil der Komposition nöthig werden.

§. 142.

In Bezug auf das Rhythmische ist es allgemeine Pflicht des Begleitenden, bestimmt, kräftig, ja, wenn der Chor im Rhythmischen nicht genügt, scharf zu accentuiren und im letztern Falle sogar über den eigentlichen Sinn der Komposition hinauszugehn, bis die Schwäche des Chors überwunden ist. Dies ist nicht blos Lehrerpflicht, sondern es wird auch dem Instrumentisten leichter, zu accentuiren und die Betonung zu steigern, als dem Sänger, dem bald Stimmkraft oder Athem versagt, bald die Rücksicht auf Aussprache des Textes hinderlich wird.

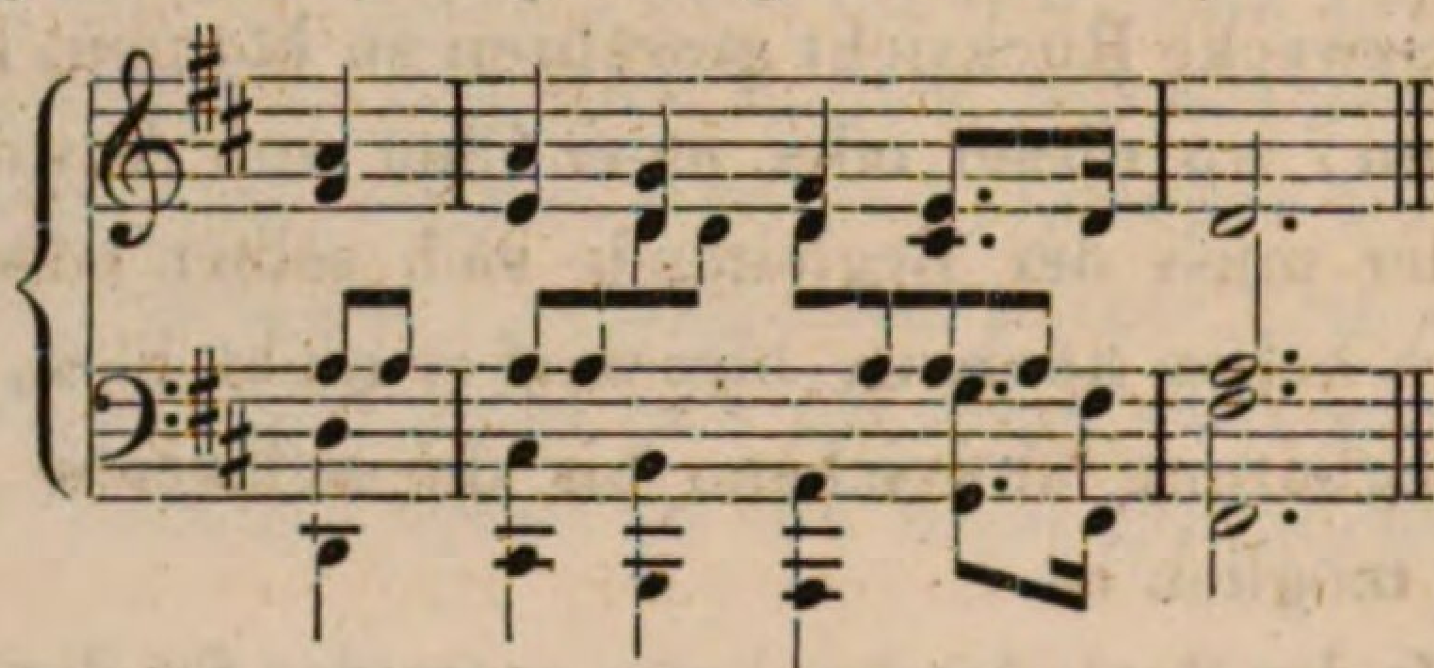
Die Betonung wird aber nicht blos durch stärkern Anschlag, sondern auch durch Vollgriffigkeit und Kürze des Anschlags gekräftigt; ja man wird bisweilen wohlthun, alle diese Mittel auf die zu betonenden Momente zu verwenden und die Nebenmomente zurückzustellen. Sollte z. B. zu Anfang des Halleluja aus Händel's Messias der rhythmische Vortrag des Chors gekräftigt werden, so möchte diese Spielweise —



der Fortführung des Basses in Oktaven und dem Aushalten der ersten Viertel vorzuziehen sein. Allerdings würde der Begleiter, wenn der Chor sicher und kräftig rhythmisirt, den gehenden Bass gleichmässig in Oktaven fortführen, die Akkorde festhalten, die Figur der Geigen als Gegensatz einführen u. s. w.

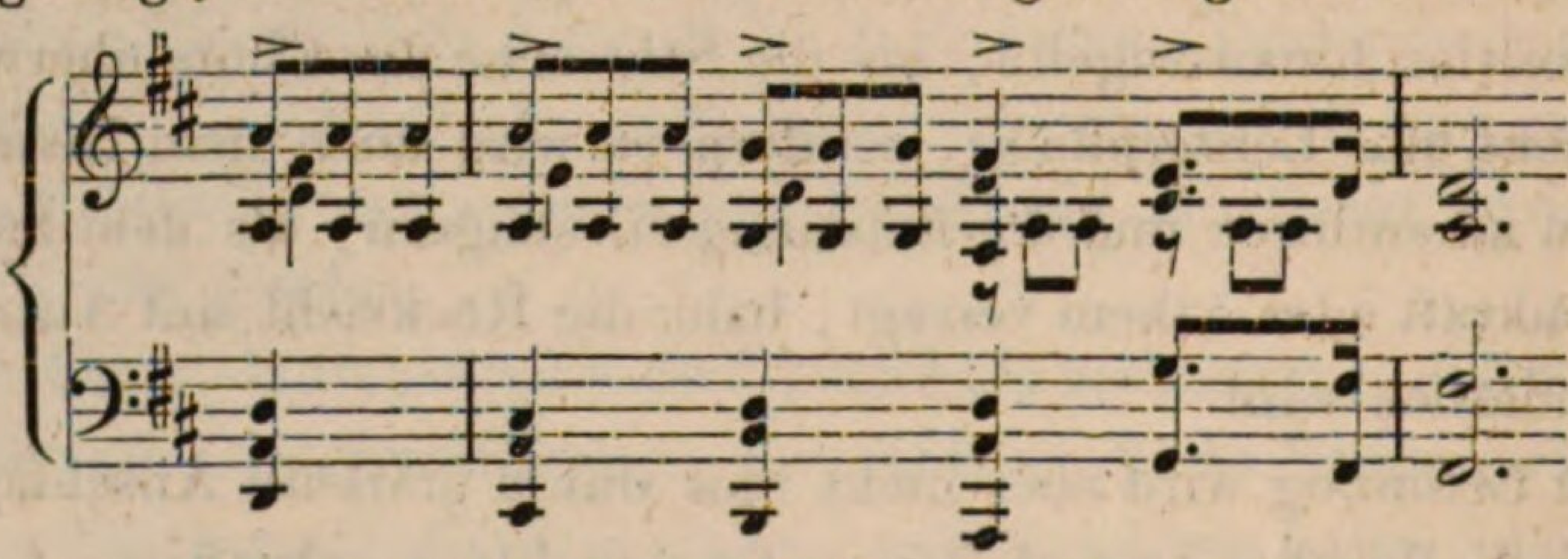
§. 143.

Kommt es darauf an, den Chor in gleichmässigem Schritte zu erhalten, so genügt vollgriffig festes Spiel. Ist der Vortrag des Chors ungleichmässig, oder zeigt sich Neigung, die Bewegung vu verschleppen, so muss der Begleiter in einer Stimme die Taktheile zergliedern, um an den zwischen die Singtöne fallenden Gliedern die Bewegung deutlich vernehmbar zu machen. So könnte z. B. in demselben Händel'schen Chor für die Stelle »der Herr wird König sein« vorübergehend eine Begleitung wie diese —



nöthig werden, obgleich die Achtelfigur dem stillerhabnen Gange des Chors, der hier an einen Choral erinnert, keineswegs so gemäss ist, als einfache Begleitung ohne Gliederung.

Soll die Bewegung zurückgehalten werden, so wirkt Drittelgliederung noch durchgreifender. Wäre z. B. ein Chor in dem vorigen Satze allzusehr zum Eilen geneigt, so könnte vielleicht diese Begleitungsweise —



so gewiss sie dem Karakter der Komposition noch ferner steht als die vorige, — vorübergehend rathsam werden.

Soll umgekehrt die Bewegung beschleunigt werden, so muss der Begleiter durch scharfen Anschlag der Taktheile oder Takthälften und Haupttheile eingreifen, indem er mit jedem Takt dem Momente der Chorbewegung ein wenig vorgreift. Ein andrer Chor aus dem Messias, »Ihr Schall geht aus«, bietet ein Beispiel. Nach der Aufstellung des ersten Satzes folgen die Worte »Und ihr Wort an alle Enden der Welt« in Achtelbewegung. Soll hier die Bewegung erhöht oder der Chor aus Verschleppung derselben zum rechten Zeitmaasse gefördert werden, so würde die Begleitung zweckmässig so, wie hier (ungefähr! mit Weglassung der Zwischenpausen) angedeutet ist,



zu nehmen sein, obgleich im Werke selbst das Orchester wesentlich mit den Singstimmen, in Achteln u. s. w. geht. Diese Begleitung hat der Komponist gegeben und sie ist erweislich der Idee des Chors die einzig gemässe. Jene oben angedeutete hat nur zu dem Zwecke, den Chor lebhafter zu bewegen, methodisch ihr Recht und Werth; sie muss der originalen Begleitung weichen, sobald der Schulzweck erreicht ist. Uebrigens soll die wunderliche Takteinrichtung im obigen Beispiele nur das Vorschlagen und Eilen andeuten, so gut es gehen wollte.

§. 144.

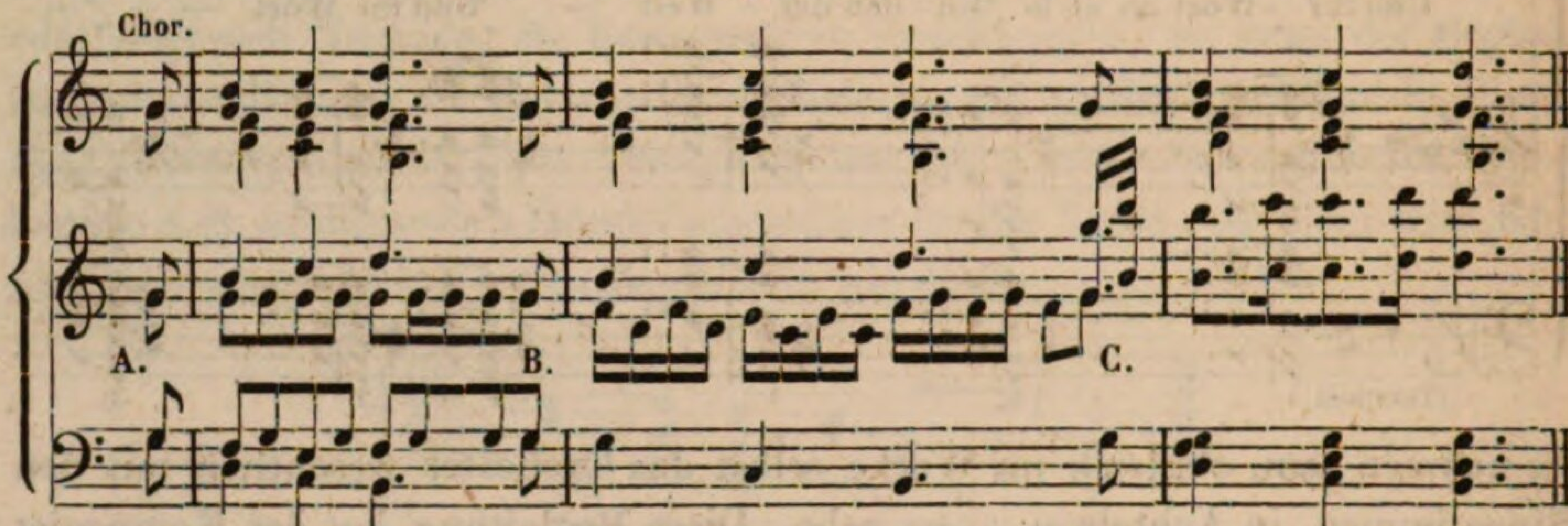
In Bezug auf das Tonische dient Vollgriffigkeit nicht so gut, den Chor in der rechten Stimmung (Tonhöhe) zu erhalten, als Verdopplung des Basses durch die tiefere Oktave; an der einen durchgreifenden Stimme finden auch die andern Stimmen Anhalt, während Vollgriffigkeit die einzelnen Töne ineinanderschwinden lässt und nicht Deutlichkeit, sondern Schallmacht zur Folge hat.

Neigt der Chor zum Sinken, so dient die Verdopplung der Oberstimme durch die höhere Stimme als kräftigstes Gegenmittel.

Dass eine einzelne Stimme, wenn sie unsicher wird, deutlich und nachdrücklich, wo möglich durch die höhere Oktav verstärkt mitgespielt werden muss, selbst wenn augenblickliche Versäumniss andrer Stimmen oder vorübergehende Unvollständigkeit der Harmonie die Folge wäre, sagt sich jeder einsichtige Leiter von selber. Ueberhaupt ist, besonders in Sätzen, wo jede Stimme selbständigen Gang hat, genaues Mitspielen aller Stimmen weder von künstlerischer Wirkung (anders in der Orchesterbegleitung), noch für die Sicherung des Gesangs dienlich. Hier aber kann nur Einsicht in Komposition oder vielleicht lange Routine das Rechte an die Hand geben; einzelne allgemeine Rathschläge reichen nicht hierhin, geschweige weiter; es zeigt sich die Wichtigkeit gründlicher Musikbildung.

Nur ein einfaches und oft sehr eingreifendes Mittel sei noch zum Schluss erwähnt, das ist rhythmische Ausprägung des Tons oder der Töne, die in einer Chorstimme nicht sicher herauskommen. Angenommen, die zweite

Stimme im nachstehenden Satze wäre mit dem Festhalten des *g* oder die dritte mit dem Fortschritte von *g* nach *f* und *e*, oder endlich die erste mit ihrer Melodie unsicher: so würde die erste Begleitungsweise (A) für die zweite, die andre



(B) für die dritte, die dritte (C) für die erste Stimme sich hülfreich erweisen.

Dritte Abtheilung.
Vorkenntnisse für den Chorlehrer.

Vorbemerkung.

§. 145.

Diese Abtheilung bietet Lehrern, die der Unterstützung hier bedürfen, die nöthigen Vorkenntnisse und Anleitungen zur Ausbildung von Sprache und Stimme für den Gesangzweck, während die rein-musikalische Vorbildung vorausgesetzt wird, oder nöthigenfalls aus der allg. Musiklehre des Verfassers ergänzt werden mag.

Vollständige Anleitung zu Sprach- und Stimmbildung ist hier nicht statthaft, da die Chorschule zu deren Benutzung weder Raum noch Beruf findet, sondern sie (§. 15) dem Einzelunterricht überlassen muss. Selbst ein Theil von dem hier zu Gebenden wird in der Chorschule nicht ausführbar sein, sondern nur ausnahmsweis', etwa in Hülfstunden (wenn der sie Leitende dazu befähigt ist) Anwendung finden. Es ist aber heilsam, wenn der Lehrer nicht auf das Nothdürftige beschränkt bleibt, sondern freiern Spielraum findet. Wer sich noch weiter umschaun will, wird auf physiologische Werke (Joh. Müller u. A.), Lautirmethoden (Olivier, Angermann u. A.) und Gesangschulen (Garzia, Schmitt, Schwarz, Sieber u. A.) verwiesen.

Was also hier gegeben werden soll, beschränkt sich auf das für

Sprach- und Stimmbildung

und die damit zusammenhängende Athemlehre für die Chorschule Nothwendige. Was über die Geschicklichkeit des Treffens und über Vortrag zu bemerken ist, bleibt — nebst der methodischen Einreihung aller Lehrgegenstände — dem folgenden Buch' überlassen.

§. 146.

Uebrigens kann die Chorschule sich nicht darauf einlassen, ihren Lehrern erst vollständige Sprach- und Gesangbildung zu ertheilen, sie muss geeignete Lehrer voraussetzen. Nur solchen ist sie verpflichtet, mit Rath und Anleitung zur Seite zu treten, deren Musikbildung wünschenswerth macht, dass sie für

die Chorschule wirken, während die Stimmbildungskunst und die damit zusammenhängende Einsicht in Sprach- und Lautbildung ihnen nicht vollständig genügend zu Theil geworden. Solche Lehrer dürfen keineswegs für den Zweck der Chorschule aufgegeben werden, mindestens da nicht, wo es an Lehrenden fehlt, die mit gleicher Musik- und Lehrerbildung das Geschick des Stimmbildners vereinen. Ihnen vorzugsweis' ist diese Abtheilung gewidmet; ob den nach der Seite der Stimmbildung bereits anderweitig Vorbereiteten hier und da nutzbare Winke zufallen, ist nicht voraus zu berechnen.

Allerdings muss anerkannt werden, dass schriftliche Anweisung für sich allein bei Gegenständen, die vorzugsweis' im Bereich des Sinnenlebens liegen, nicht zureicht; lebendige, auf sinnlicher Darstellung, eigner Wahrnehmung, auf Beobachtung, Versuch und Uebung beruhende Anleitung muss vorangehn oder hinzukommen. Dann aber dient die schriftliche Anweisung als Anhalt und Erinnerung und zum Antrieb für weiteres Vordringen; ja sie kann intelligenten und zu eigner Beobachtung geschickten Köpfen die mündliche Anleitung im Nothfalle wenigstens einigermaassen ersetzen, da die nöthigsten Beobachtungen nicht allzutief liegen und eine der andern den Weg bahnt, z. B. richtige Lautbildung richtigem Stimmanschlage vorarbeitet. Nur unwissenschaftliche, auf ihre Empirik — oder vielmehr auf der Empirik der italischen oder französischen Schule — beruhende Stimmbildner wollen das nicht Wort haben und ihre Kunst lieber als etwas Unaussprechliches in Geheimniss und Schweigen hüllen.

Erster Abschnitt.

Sprachbildung.

1. Allgemeine Eigenschaften der Sprache.

§. 147.

Im Allgemeinen hat man von der Sprache für den Gesangzweck, wie schon §. 21, 117 erwähnt,

1. Richtigkeit und Deutlichkeit,
2. Reinheit und Klarheit,
3. Wohllaut,
4. Ausdruck und Karakter,
5. Verschmelzung mit dem Sington

zu fodern.

§. 148.

Richtigkeit — die darin besteht, dass man keinen andern, als den sprachlich gewollten Laut gebe — bedarf hier keiner weitern Anweisung.

Der gefoderte Laut soll aber auch Deutlichkeit haben, sich unzweideutig von andern, namentlich von den ihm nächstliegenden oder ähnlichen,

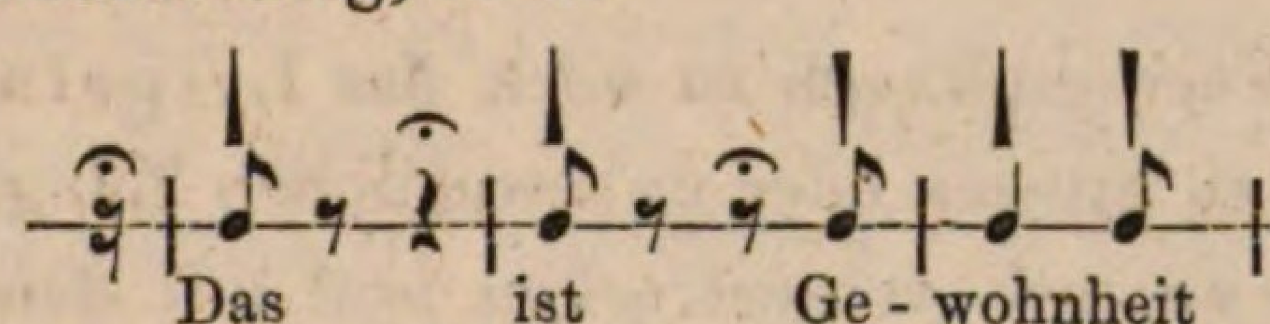
unterscheiden, z. B. A von O, E von Ö, Ü von I, dessgleichen D von T, B von P oder dem nahestehenden W, — u. s. w.

§. 149.

Die **Reinheit** des Lauts besteht darin, dass er für sich allein, unvermengt mit andern nicht zum Wort gehörigen hervortritt. Eine der verbreitetsten Abweichungen vom Gesetz der Lautreinheit ist die Gewohnheit Vieler, dem Anfang der Worte oder selbst der Silben den Laut **N** oder **M** vorauszuschicken; eine Redeweise, wie diese,

»N- das N- ist N-Ge(n)wohnheit«

hat der Verf. selber von einem übrigens ausgezeichneten Operntenor gehört. Dieser Fehler ist Folge und Ausdruck innerlicher Unentschiedenheit und Befangenheit, die, wo man im Begriff ist zu reden, den Sprachkanal innerlich verschliessen möchte; man kann ihm abhelfen, wenn man taktmässig scharf und kurz auf den Niederschlag, z. B.



aussprechen lässt.

Eine Reihe von Verstössen gegen die Reinheit des Lauts ruft bei vielen Sängern, die mehr an klanghellen Solfeggien und Vocalisen als an wirklicher lebendiger Sprache geübt worden sind, die Furcht vor den Mitlauten und vor den weniger hellen Selbstlauten hervor. Um sich den Stimmklang nicht durch Mitlaute verkümmern zu lassen, hängen sie Selbstlaute an und sprechen, beispielsweise, statt

	mir, dir, nur
so:	mi-er, di-er, nu-er
oder auch:	miar, diar, nuar, —
statt	»Dies Bildniss ist bezaubernd schön«
so:	»Diese Bildnise iste bezauberende schöne«
oder auch:	Diesa Bildenissa u. s. w.

aus, — wie man von mehr als einem sonst ausgezeichneten Sänger schon öfter öffentlich gehört hat. Wer die Mitlaute karaktervoll und kurz zu bilden und alle Selbstlaute zu vollkommner Schallkraft zu erheben gelernt hat, bedarf dieser sprachwidrigen und verwaschenden Zusätze nicht, und kann sich ihrer leicht entwöhnen.

§. 150.

Auch in der Lautbildung selber kann die **Klarheit** des Lauts durch ungehörige Beiklänge auf mannigfache Weise getrübt werden. Die übelste Verwöhnung ist hier nächst dem allbekannten **Näseln** und noch vor ihm das Zurückdrücken des Lauts nach dem Hintergrunde der Mundhöhle — die sogenannten **Gaum- und Gurgel-Laute**, über welche Fehler weiterhin

Näheres zu bemerken ist. Der bald erwürgt, bald röchelnd hervortretende Klang der Gaum- und Gurgellaute ist nicht nur für den Hörenden der widrigste, sondern auch dem Stimmorgan selber schädlich.

Man kann diesem Fehler — wofern er nicht etwa aus einem Halsübel entspringt, das ärztliche Behandlung fodert — dadurch entgegenarbeiten, dass man gewöhnt, auf einen entfernten etwas höher liegenden Punkt oder eine dort aufgestellte Person loszusprechen, und zwar mit heftiger Lautirung — besonders der Silben

Da! Dha! Ta! Tata! Tala!

nicht aber mit starkem Stimmschall, sondern vielmehr in der Art, wie man einem Fernstehenden heimlich, aber eifrig etwas zuflüstert. Der Sprechende muss den Laut gleichsam auf den entfernten Punkt hinstossen und den Stoss bei seinem Ausbruch innerlich an den Lippen fühlen.

§. 151.

Ausser jenen Verwöhnungen ist noch das Lispeln zu verbannen, das entweder Folge einer zu grossen oder unbeweglichen Zunge ist, oder der Verwöhnung, die Zunge zu weit vorzustrecken und mit derselben die Oeffnung zwischen beiden Zahnreihen zuzudämmen. Man kann das Uebel, wenn es nicht im Bau der Zunge liegt oder allzutief eingewurzelt ist, dadurch beseitigen, dass man alle Zischlaute

s, ce, zet,

schärft und verlängert,

ss, sz, ze, tze, tzet,

und sich darin beharrlich übt, auch die zum Lispeln besonders verleitenden Laute

d und *l*

mit besondrer Achtsamkeit hütet und oft mit Zischlauten, z. B. in Lautverbindungen wie

cede, cedece, zade,

zahle, Letzen, Latz, Salze,

in engem Aneinanderschluss der Laute übt.

Pfeifender Klang in der Aussprache ist meist die Folge fehlerhafter Zahnstellung und dann schwer zu beseitigen.

§. 152.

Wohllaut bezeichnet sinnliche Annehmlichkeit der Aussprache. Unsern Sinnen ist wohl, wenn sie beschäftigt, gereizt werden, nicht aber allzuheftig bis zum Schmerze gereizt, nicht allzulange bis zur Ermüdung beschäftigt.

Wohllautend also ist die Aussprache, wenn die einzelnen Laute klar, aber nach keiner Seite hin übertrieben hervortreten, und wenn sie sich lind, aber deutlich gesondert aneinander schliessen. Allzuhelle Klangbildung der Selbstlaute lässt sie gellend, zu dumpfe Sprachweise lässt sie hohl, plump und gemein hervortreten, wie man sich leicht an einem breitgedrückten

(nach E hingeneigten) oder an einem aus hohlem Munde hervortretenden (nach O hingeneigten) A verdeutlichen kann. Zu harte Belautung der Mitlaute, die ohnehin den Stimmklang beschränken, zerbröckelt die Sprache und lässt ihre Bestandtheile trocken und steif hervortreten, wie man am übertrieben harten *tt* und *pp* oder am überladen saftigen (speichelvollen) *sch* der schwäbischen Mundart zeigen kann. Dagegen entnervt wieder allzulässige, gleichsam hinfällige Bildung der Mitlaute die Sprache und raubt ihr den Kern, gleichsam das Gebein, das dem Körper erst Anhalt und feste Gestalt giebt.

Mässig helle, offne Selbstlaute, kräftig, aber mild, ohne Uebertreibung und ohne Schwächlichkeit gebildete Mitlaute gewähren der fliessenden Aussprache gewinnenden, seelenvollen Wohlklang.

§. 153.

Karakter und Ausdruck gewinnt die Aussprache, wenn man in Uebereinstimmung mit Sinn und Stimmung die Laute heller oder dunkler, härter oder gelinder bildet. In Beziehung auf Karakter und Ausdruck ist übrigens unsre deutsche Sprache dem schmelzendern und heller klingenden Italienisch und dem gelenkigern Französisch weit überlegen.

Es erscheint als doppelte Pflicht für jeden Lehrer, gegenüber so vielen italienernden Stimmbildnern die Achtsamkeit der Schüler wiederholt und mit Beweisen auf die Vorzüge unserer Sprache hinzuleiten und ihnen die so oft verkannte Muttersprache lieb und nach Sinn und Kraft wahrhaft eigen zu machen.

2. Bildung der Selbstlaute.

§. 154.

Gehn wir nun auf die einzelnen Laute und zwar zuerst auf Bildung der Selbstlaute, dann auf die Doppellaute, zuletzt auf die Mitlaute ein.

Die Stimme tönt und strömt aus in den Selbst- und Doppellauten (Vokalen, Diphthongen, Triphthongen) und wird begränzt und gefärbt in den Mitlauten (Konsonanten), von denen nur vier,

L, M, N, R

selbständig, ohne Mithülfe von Selbstlauten vernehmbar werden können. Auch der Hauchlaut *H* bedarf eines anschliessenden Selbstlauts (*Ha, He* u. s. w.), um ausgiebig zu wirken.

§. 155.

Dem Sänger liegt daran, die Klarheit und Macht seiner Stimme bei jedem gefoderten Laute (Selbstlaute) möglichst gleichmässig geltend zu machen. Hierzu bedarf es nicht blos zweckmässiger Bildung der verschiednen Laute, sondern für alle Laute der Gewöhnung, frei herauszusprechen und herauszusingen.

Man beobachte die Sprechweise befangner und blöder oder träger Personen, so wird man leicht gewahr, dass sie das Wort gleichsam im Munde behalten, statt es frisch heraustreten zu lassen — gewissermaassen keck (wenn-

gleich ohne Gewaltsamkeit) herauszustossen. Der Gipfel dieser Verwöhnung ist jenes Zurückziehn, gleichsam Verschlucken des Worts nach dem Gaumen, das schon oben als Gaum- und Gurgellaut bezeichnet worden.

Die gegen diese Verwöhnung dort bereits angerathene Uebung leitet schon dahin, zu bemerken, dass der eigentliche Sitz aller Laute mit wenig Ausnahmen vorn auf den Lippen zu finden ist, und hauptsächlich den Lippen, der Zungenspitze und den schnellkräftigen Bewegungen der Unterkinnlade zugehören muss, wenn jeder Selbstlaut rein und deutlich, jeder Mitlaut kurz, aber dabei kräftig wirkend hervortreten soll.

§. 156.

Was nun zunächst die Selbstlaute betrifft, so stellen sie sich zu zweckmässiger Uebung in folgender Ordnung

A	**O**	**U**	**E**
weit	rund	spitz	breit

(vorerst mit Auslassung des *I*) zusammen. Die daruntergesetzten Wörter deuten die Mundhaltung an.

§. 157.

Zur Aussprache des **A** wird der Mund weit geöffnet, von einem Mundwinkel zum andern. Die Zunge berührt mit ihrer Spitze ganz sanft die innre Fläche der untern Zahnreihe und liegt flach und ruhig gestreckt auf dem Grunde des Mundes. Die Lippen decken die Zähne, ohne nach oben oder unten gezogen zu werden, so dass die Schneide der obern Zahnreihe ein wenig, die der untern gar nicht frei bleibt. Diese Haltung muss in allen Theilen vollkommen zwanglos, gelind und leicht bewerkstelligt werden. Namentlich müssen die Mundwinkel zur Bildung der weiten Mundöffnung nicht straff, sondern kaum merklich zurückgezogen werden; man darf kein Ziehn oder Zerren in denselben empfinden, weil solche Spannung den Laut nach der Kehle zurückdrücken würde. Ebensowenig dürfen die Mundwinkel herabsinken oder herabgezogen werden; das würde den Laut in ein unrein **O** verwandeln.

Hält die Zunge sich nicht in ruhiger Lage, sondern ist die Verwöhnung eingetreten, dieselbe vom Grunde des Mundes zurückzuziehn oder in der Mundhöhle emporzuheben: so lasse man statt des reinen **A** die Silbe

La! — Lla!

mit scharfem Anschlag des **L** aussprechen. Dieser Mitlaut wird durch gemächliches Abziehn der Zungenspitze von dem vordersten Theil der Munddecke (des harten Gaumens), wo derselbe an die Wurzeln der vordersten Oberzähne gränzt, nach dem untern Rande der vordern Unterzähne gebildet, nöthigt also zur Streckung und Niederlegung der Zunge.

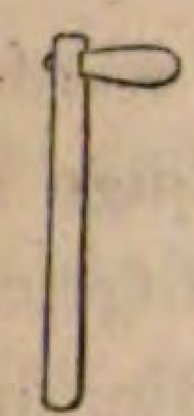
Will der Laut nicht frei aus dem Munde hervortreten, ist der Schüler verwöhnt, den Mitlaut **L** durch Erhebung der Zungenmitte zu bilden — was allerdings falsch ist und zu Gaumentönen veranlasst, so lasse man statt des reinen **A** die Silbe **Da, Daa, Dah**

sprechen, mit dem Ausdruck', als gäbe man etwas, oder wiese auf etwas ganz bestimmt, ja mit dem Ausdrucke der Ungeduld (das soll die Verlängerung durch *aa* oder *ah* andeuten) hin. Denn der Mitlaut **D** entsteht durch lindes, aber bestimmtes Abschlagen der Zungenspitze von den vordern Ober- nach den Unterzähnen, lenkt also die Zunge zur Streckung nach vorn und schnellt gleichsam den Stimmlaut aus dem Munde hervor.

Befriedigt diese Hülfe nicht, so spreche man

Ta!

statt »Da«, oder lasse versuchsweise sogar die Zungenspitze zum Munde herausstrecken und dazu **A** aussprechen. Das letzte Mittel (bei vielen Lehrern das erste oder einzige) ist Niederdrücken der Zunge mittels eines Griffels oder Löffelstiels, oder (zum Selbstgebrauch) eines Griffels mit Stiel, — also äusserlicher mechanischer Eingriff. Beide letztern Mittel sind in der Chorschule wohl nicht anwendbar.



§. 158.

Zur Aussprache des **O** hebt sich die Unterkinnlade ein klein wenig (aus der Mundhaltung für **A**) empor, die Lippen strecken sich etwas vor und werfen sich nach oben und unten auf, so dass Mund- und Lippenöffnung sich der Gestalt des lateinischen O nähert. Die Zunge hebt ihre Ränder ein wenig nach oben und trägt (ohne dass Lehrer und Schüler auf sie zu achten haben) zur Rundung des Schallkanals bei.

Wenn diese Gestaltung (die wie alle andern zwanglos vor sich gehn muss) nicht ohne Weiteres gelingt, so mag man statt des reinen **O** die Silbe

Po!

aussprechen lassen, weil der Mitlaut **P**, scharf gebildet, die fest nach innen gezognen und aneinander gepressten Lippen heftig auseinander und vorwärts treibt.

Uebrigens ist die oben beschriebne Mundhaltung nicht mit jenem schlaffen geradaus nach vorn Hängenlassen der Lippen (dem sogenannten Karpfenmund) zu verwechseln, das einen matten, nach A hinneigenden, oder bei kräftigem Luftstoss einen nach O hinneigenden Laut ergiebt.

§. 159.

Zur Aussprache des **U** wird die Mundhöhle verlängert, indem die Lippen sich so weit als möglich vorstrecken, was nicht anders als durch Zuspitzen und Annähern derselben bis auf eine kleine Oeffnung vorn geschehn kann. Zur Erläuterung veranlasse man den Schüler, seinen Mund so zu halten, als wolle er von einem ganz bestimmten Punkt' ihm gegenüber etwas, z. B. ein Federchen, wegblasen. Dabei bildet Jeder von selbst die Mundstellung für **U**, nur dass man den Hauch beim Wegblasen lautlos durch Kehle und Mund hervorstreichen lässt. Verstärkt wird diese Hülfe, wenn man statt des reinen **U** die Silben

Uhuh! — Uwuh!

aussprechen lässt.

§. 160.

Zur Aussprache des **E** zieht sich der Mund etwas straff (wieder ohne Gewaltsamkeit) in die Breite; die Mundwinkel treten zurück, folglich nähern sich die Lippen vorn in ihrer Mitte einander, die Zunge wölbt sich in der Mitte ein wenig und ruht mit der Spitze an den Unterzähnen. Der Laut gelingt um so leichter und besser, wenn man ihn lang auszieht oder anhält und Anfangs nur mit mässiger Schallkraft ausspricht.

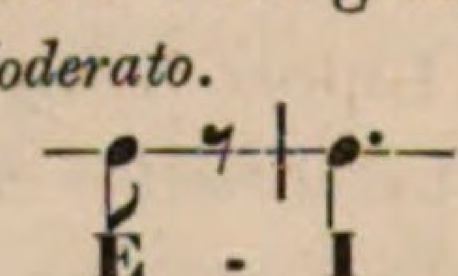
§. 161.

Die bisher betrachteten vier Selbstlaute — A, O, U und E — werden allein oder hauptsächlich durch blosse Mundstellung gebildet. Die Zunge ist bei ihnen entweder untheilnehmend, oder doch nur unterstützend, wenigstens nicht Hauptorgan; nur bei dem O trägt sie zur Rundung der Mundhöhle, und bei E zur Verbreiterung derselben bei, indem sie bei O den Grund des rundgehöhlten Schallkanals bildet, bei E dessen Höhe vermindern hilft; überall folgt sie mehr den Mundstellungen, als dass sie selbst bestimmend eingriffe.

Dies geschieht mit Entschiedenheit erst bei der Bildung des Lautes **I**. Hier ändert die Zunge innerlich die Gestalt der Mundhöhle, indem sie sich in ihrer Mitte — bedeutend höher als bei E — hebt, dadurch den Schallkanal verengt, den Laut gegen die harte Munddecke drückt und zuspitzt. Giebt man dem Munde die Stellung für **E** und hebt die Zungenmitte, so erscheint der reine Laut **I**. Man übt ihn am besten, wenn man beide Laute

E - I

bei strengem Festhalten der Mundstellung von **E** kurz nacheinander, ohne dazwischen zu athmen, etwa in dieser Bewegung



aussprechen lässt.

Wölbt die Zunge sich allzuhoch, so dass sie gegen die Munddecke drückt und den Durchgang der Stimme hemmt: so wird der Laut mehr oder weniger erstickt. Dies erkennt man am deutlichsten am **I** selber, das durch zu festes Andrücken der Zunge seinen Karakter als Selbstlaut verliert und zum Mitlaut **Jod** (wie in »Jeder«) wird.

Aehnliche Folge hat es, wenn man die Zunge, statt in ihrer Mitte, mehr nach der Wurzel zu hebt; der Laut wird dadurch in den weichen Gaumen gedrückt und da gleichsam erwürgt. Man entwöhnt von diesem Fehler, wenn man dem **I** den Mitlaut **T** und dann **D** vorsetzt, also die Silben

Ti! Di! Tidi!

sprechen lässt, und zwar Anfangs mehr in tiefer als hoher Stimmlage. Denn dadurch wird die Zunge zu den Vorderzähnen hin aus der Mundtiefe vorbewegt.

Hebt man dagegen statt der Zungenmitte die Zungenspitze, so dass sie

sich sperrend vor die Oeffnung der Zahnreihen legt, so kommt der Laut lispelnd hervor.

§. 162.

Die bisherige Darstellung hat jeden Selbstlaut in seiner reinen, von den andern deutlich geschiednen Natur aufgewiesen. Doch konnte schon dabei wahrgenommen werden, dass ein Laut dem andern mehr oder weniger nahe steht und schon damit die Möglichkeit hat, sich ihm noch mehr zu nähern, ja in unmerklichen Abstufungen in ihn überzugehn. In dieser Ordnung

U — O — A — E — I

und der umgekehrten von **I** nach **U** stellen sich die Nachbarschaften dar; **U** steht dem **O** nah' und kann in dasselbe übergehn, **O** steht rückwärts dem **U** und vorwärts dem **A** nah' — und so die andern. Daher giebt es, die Zwischenstufen mitgerechnet, streng genommen eine unzählbare Reihe von Selbstlauten.

Gewöhnlich begnügt man sich, von jedem Selbstlaute zwei Stufen festzuhalten, bei **A**, **E**, **I**, **O** den ursprünglich reinen oder hellen und dem gegenüber eine dunklere Bildung, bei **U** den ursprünglich dunklen und ihm gegenüber eine hellere Bildung. So ist **A** in den Wörtern »Tapfer, Wandern, Wallen« hell, in den Wörtern »Waten, Wahl, Vater« dunkler, dem **O** zugewandt,. — **E** in den Wörtern »Hell, Denn« heller, in »Gern, Leben« (in der ersten Silbe) dem **A** zugeneigt und dunkler, — **I** in »Liebe, Tiefe, Ihnen« schärfer zugespitzt und heller durchdringend als in »Lindern, Trift, Trinken«, — **O** in »Sonne, Morgen, Sonderbar« heller, mehr dem **A** zugeneigt, in den Wörtern »Boten, Wohnen« dunkler, mehr dem **U** zugeneigt, — endlich **U** in »Busen, Tuba« dunkler, in »Wunden, Gebunden« ein wenig nach dem **O** hingeneigt und heller. Bisweilen deutet die Schreibart schon durch eingeschobene oder verdoppelte Buchstaben auf die Schattirung hin, so in den Worten »Liebe, dienen, Ihnen, Lehre, Leere«, bisweilen nicht.

3. Die Umlaute.

§. 163.

Gleiche Umbiegungen eines Selbstlauts gegen den andern deuten die sogenannten Umlaute

ü (und **y**), **ä** und **ö**

an; **ü** und **y** sind Annäherungen von **u** und **i**, in deren ersterer das **u**, in deren letzterer das **i** ein wenig vorwaltet; **ä** ist ein dem **a** stark angenähertes, **ö** ein dem **O** zugewandtes **E**. Die Bildung dieser Umlaute gelingt am besten, wenn man

für **ü** und **y** die Mundstellung von **U**,
für **ä** die von **A**,
für **ö** die von **O**

als Grundlage nimmt und dazu die Zunge wie zur Bildung des **I** hebt.

Dass übrigens die Unterscheidung von je zwei Lautschattirungen nicht

ausreicht und dass die Schreibweise der Umlaute nicht allenthalben angewendet wird, wo der Umlaut selbst in Gebrauch kommt, zeigt sich an dem einen Worte

»gegeben«,

das dreierlei **E** enthält; der Umlaut **ö** tritt als viertes daneben.

§. 164.

Die Chorschule kann sich auf diese feinern Unterschiede, so bedeutsam sie für Sprache und Ausdruck sind, lehrend nicht weiter einlassen; höchstens kann sie Missgriffen durch Erinnerung und Vorsprechen abhelfen, die Lautbildung aber, soweit sie bis hierher zur Sprache gebracht ist, kann sie nicht weiter üben, als an den Selbst- und Umlauten, ohne Rücksicht auf die Zwischenlaute. Jene stellen sich vom dunkelsten zum hellsten Selbstlaut und den diesem anhängigen Umlauten in folgende Ordnung,

U, O, A, E, I, ü, ö, ä

zusammen. Für den Gesangzweck ist diese Ordnung,

A, O, U — A, E, I, ü, ö, ä, A,

die vom schalloffensten Laut erst stufenweis' in die Reihe der dunkeln, dann der hellen Laute führt, vorzuziehn. In dieser Ordnung muss man trachten, alle Laute in möglichst gleicher Schallfülle, mit gleicher Leichtigkeit hervorzubringen. Die Durchübung dieser Lautreihen ist für gesangliche Aussprache fördersam; die Bildung der Laute dürfte nach den obigen Andeutungen (wenn man die Zungenthätigkeit bei **O, E** und **U** unbeachtet lässt) am leichtesten gelingen.

4. Die Doppellaute.

§. 165.

Die eigentlichen Doppellaute (abgesehn von den bisweilen hierher gerechneten Umlauten) sind bekanntlich

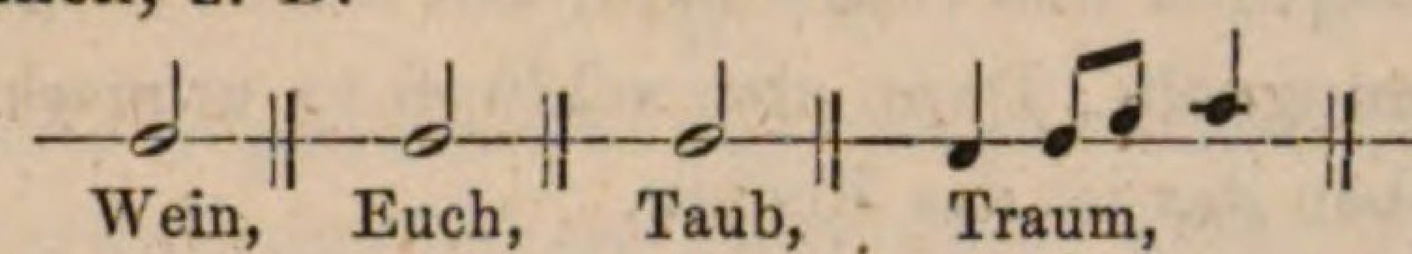
ai, ei, eu, äu und **au,**

und werden in der nicht-gesanglichen Aussprache so eng wie möglich aneinandergeschlossen, gleichsam zu Einem Laute zusammengeschmolzen, so dass keiner der beiden Laute, oder der zweite vor dem ersten hervortritt. In **eu** und **äu** ist bekanntlich der zweite Laut eigentlich kein **u**, sondern ein **ü**.

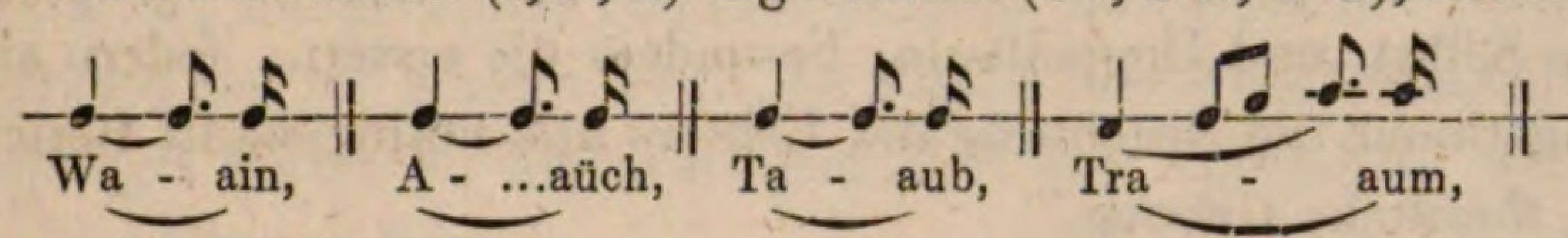
Fallen im Gesang Doppellaute auf kurze Noten, so dass nicht der Stimmschall, sondern die Sprache vorwaltet, so werden sie ebenso gesprochen, wie in der Rede.

Ganz anders muss man verfahren, wenn der Gesang vorwaltet und Doppellaute auf auszuhaltende Noten oder auf Gruppen von zwei und mehr Tönen fallen. Hier muss, da die Endlaute **i** und **u** oder **ü** der Ausgiebigkeit des Stimmschalls hinderlich sind, der erste Laut **a, e, ä** zu Gunsten der Stimmwirkung festgehalten und dann der eigentliche Doppellaut angeschmolzen, ja, wenn eine neue Silbe (desselben oder eines andern Wortes) folgt, gleichsam mit dieser vereint werden. In derselben Absicht verwandelt der Sänger den

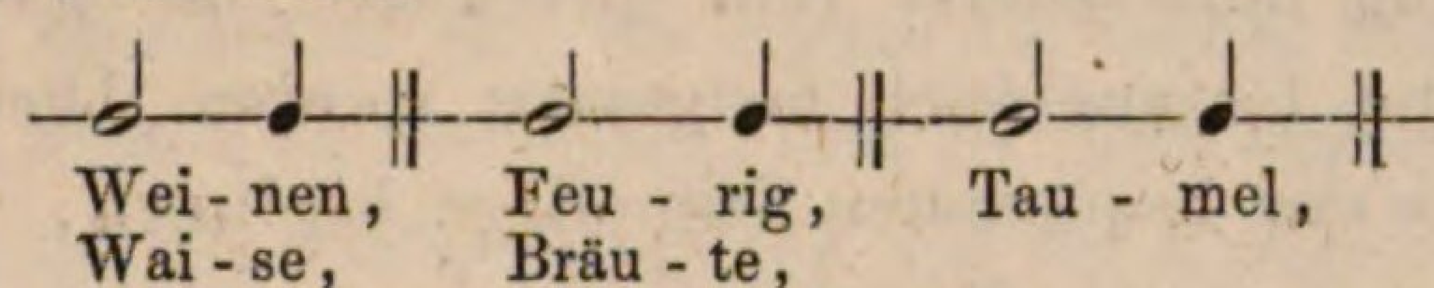
ersten Laut in **ei** in ein **a**, den ersten Laut in **eu** in ein dem **a** näherstehendes und stimmgünstigeres **ä**, so dass **ai** und **ei**, **eu** und **äu** gleiche Lautung haben; selbst das **ä** im Doppellaute **äu** wird vortheilhaft mit **a** vertauscht, wenn die Stimme klangvoll hervortreten soll. Man spricht also im Gesange zu längern Noten oder Tonreihen, z. B.



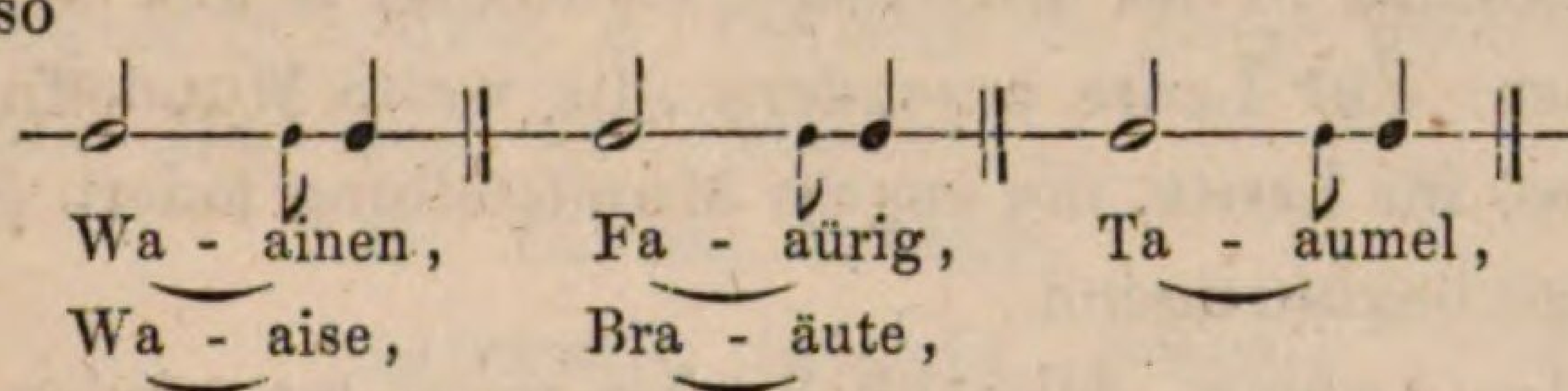
nicht das **ei**, **eu**, **au** zu Einem Laute verschmolzen, auch nicht die ungünstigern zweiten Selbstlaute (**i**, **ü**, **u**) abgesondert (**e-i**, **e-ü**, **a-u**), sondern etwa so



bei mehr als einer Silbe nicht



sondern etwa so



aus. Die Takteintheilung ist hier nur andeutungsweise, die Wiederholung des ersten Buchstaben der Doppellaute soll nicht zweimaliges Aussprechen, sondern (wie der Bogen anzeigt) nur dessen Hinüberlangen oder Anschleifen an den zweiten Laut und die folgenden Mitlaute bedeuten. Genau genommen bedürfen übrigens die Uebergänge des ersten Selbstlauts in den zweiten noch einer Vermittelung; es geht

in **ai** das **a** durch **ä** in **i**,

in **au** das **a** durch **o** in **u**

über, und allenfalls kann man

ei als **äi** statt **a-ä-i**,

eu als **ä-ö-ü** statt **a-ö-ü**

auslauten lassen. Die Chorschule kann sich indess mit solchen Subtilitäten (deren hier nur der Vollständigkeit wegen gedacht wird) nicht befassen.

§. 166.

Die obigen Abweichungen vom Sprachgebrauche, ja von der Sprachrichtigkeit, schrecken Anfangs durch ihre Ungewohnheit ab, gerade die sprachgebildetern und bewusstern Schüler sträuben sich absichtslos dagegen. In solchem Falle muss man vor Allem die Abweichung vom lautern Sprachgebrauch' ausdrücklich anerkennen, dann aber die Unschädlichkeit und Nothwendigkeit derselben für den Gesang weisen und die Schüler beharrlich anhalten, einstweilen blos den ersten Laut mit gänzlicher Weglassung des zweiten zu fassen, also statt

Wa-aise, Fa-aürig, Ta-aumel,

wie oben gesetzt worden, geradezu

Wa͡-ase, Fa͡-arig, Ta͡-amel

(mit Verlängerung des **a**) zu sprechen. Sprachbewusstsein und Sprachgewohnheit sträuben sich dagegen und reizen bald, den Nachschlaglaut einzumischen, gleichsam einzuschmuggeln. Dann aber schlüpft er unmerklich und gewichtlos durch — und eben das ist das Rechte.

§. 167.

Die Selbst- und Doppellaute, besonders die erstern, fodern als Träger der Gesangstimme die Beachtung des Lehrers und nöthigenfalls Berichtigung, Versuche, förmliche Uebung.

Diese Uebung muss zuerst rein sprachlich, im Sprechton, erfolgen, dann auf bestimmten Gesangtönen fortgesetzt werden. Dieser letztere Theil der Uebung muss in der bequemsten Stimmlage beginnen, vor Allem im Register der Bruststimme, in der Mittellage, überhaupt in den tiefern, nicht aber den tiefsten Tönen. Für Laute besonders, die weite Mundöffnung fodern (**A** und **O**), ist tiefere, für Laute, die engere Mundstellung fodern (**I**, **E**, auch **U**), ist höhere Tonlage begünstigend.

Dies für den Anfang. Allmählich aber muss man jeden Laut in jeder Lage, auch im Falsett bilden lernen und überall mit Wohl- und Vollklang hervorbringen.

5. Die Mitlaute.

§. 168.

In den Mitlauten tritt nicht der Stimmschall hervor, sie dienen nur, dem Selbstlaut einen Beiklang zu geben, der demselben voraustritt oder nachfolgt, oder beides zugleich. In den Wörtern

»Da! All! Ball! That!«

zeigen sich die drei Fälle; überall tritt der Stimmschall auf dem Selbstlaute vor, lebt und wirkt nur auf ihm, nicht in den vorangehenden und nachfolgenden Beiklängen. Ja, man kann leicht beobachten, dass der eigentliche Gesangschall — der Gesang abgesehn von der ihm verbundnen Sprache — durch die Beiklänge zurückgehalten oder abgeschnitten wird, oder beides. Gleichwohl ist sprachlich bekannt, dass Silben oder Wörter meist erst durch den Zutritt der Mitlaute zum Selbstlaute besondre Gestalt und Karakter erhalten.

Hiermit ist vor Allem die Geltung der Mitlaute für Gesang und Gesangbildung festgestellt. Sie sind sprachlich, also auch im Gesang für den Sprachinhalt, unentbehrlich. Aber sie sind nicht der sprachliche Träger, das sprachliche Element der Gesangstimme, die vielmehr nur in den Selbstlauten ausgiebt, in den Mitlauten blos Gränze, Umschattung, Umfärbung findet. Daher bedarf es für sie keines förmlichen Anlernens, wie bei den Selbstlauten,

sondern nur bei hervortretenden Fehlern und Schwächen gelegentlicher Berichtigung, — und für sie alle einer allgemeinen Anweisung.

§. 169.

Nur ein einziger Mitlaut, das

R,

fodert ausnahmsweise wegen einer häufig vorkommenden und den Stimmschall verunstaltenden Verwöhnung nähere Anweisung. Dieser Laut muss, wenn er wohlklingend und kräftig hervortreten soll, durch rollende Bewegung oder Schwingung der Zungenspitze gebildet werden. Ein ähnlicher Laut lässt sich durch Schwingung im hintern Theil der Zunge (der Zungenwurzel), die sich dem Gaumsegel mittheilt, hervorbringen, hat aber erstickten, mehr schnarchenden als rollenden Klang.

Es kommt also darauf an, die Zunge in flacher Lage zu erhalten (ihr Aufbäumen nach hinten zu vermeiden) und in ihrer Spitze zur Bewegung zu bringen. Dazu leitet die Verbindung des mit der Zungenspitze zu bildenden Mitlauts **T** mit dem Selbstlaut' **A**, bei dem die Zunge flach bis vorn ruht und sich nicht erhebt. Man lasse die Schalllaute

ta, ta - ta, ta$\bar{\text{ta}}$ta,

tata$\bar{\text{ra}}$ta, tat$\bar{\text{ra}}$ta, t$\bar{\text{ra}}$ta,

und zwar die erste Reihe erst langsam, dann allmählich schneller, mit Verweilen auf der accentuirten Silbe (–) aussprechen, dann die Lautreihen der zweiten Linie in schneller Angabe folgen, so dass die durch **T** in der Zungenspitze angeregte Bewegung dort bleibe und sich nicht auf den hintern Theil der Zunge verpflanze.

Noch günstiger für diese Uebung scheint der Selbstlaut **U**, bei dessen Angabe die Zuspitzung des Mundes auch die Zunge nach dem Vordergrunde desselben zieht, mithin die Rollbewegung ebendahin verweist. Man setze die obigen Schalllaute in **tu** um und übe sich an ähnlich lautenden Wörtern, z. B. »Turteltaube, tourterelle, Thurmtreppe, Troubadour« u. a.

In der Jugend und bei beharrlicher, aufmerksamer Uebung ist der Fehler gar wohl zu beseitigen; später hält es schwer.

§. 170.

Die allgemeine Anweisung für Angabe der Mitlaute ergiebt sich ebenfalls aus ihrem Wesen.

Da die Mitlaute Unterbrechungen oder Dämpfungen, also Hemmnisse des Stimmschalls sind, so müssen sie, soweit der Sprachgehalt zulässt, beschränkt werden. Sie sollen nicht verlängert (wie man von einem sonst vorzüglichen Sänger an »mein-nem Sohn-ne« u. A. zu hören bekam), sondern auf den kleinsten Zeitraum zusammengedrängt werden; man muss sie schnell und dabei — um nicht undeutlich zu werden — kräftig und entschieden

bilden, ohne gleichwohl die weichern Laute in ihre härter klingenden Verwandten, z. B.

	b,	d,	w,	v,	g oder j,	g oder gh,	s
in	p,	t,	v,	f,	ch,	k,	ce,

oder einfache Laute in Doppellaute zu verwandeln, z. B. »Wir« in »Wirr« und »Beseelt« in Besselt« zu verwandeln. Uebrigens sind die Mitlaute schon ihrer Natur nach nicht oder schlecht geeignet, längere Zeit schallend zu bleiben, ohne widrig zu wirken, wie man am fortsummenden **M** und **N**, oder am weichen Zischlaute **S** deutlich machen kann.

§. 171.

Eben so sprachwidrig ist allerdings der entgegengesetzte Fehler, die Mitlaute zu verweichlichen, in dem dunklen Triebe, den Stimmklang vor ihrem Hemmniss möglichst zu bewahren. Oft genug hat man nicht blos von Sängern, sondern selbst von berühmten Schauspielern »Graft« für »Kraft« und »Grängung« für »Kränkung« hinnehmen, oder »Ich leide Pein« in »Ich leide Bein« verwandelt, oder gar die Umsetzung von **B** in den naheliegenden **W**-Laut (»Bein« und »Baden« in »Wein« und »Waden«) sich gefallen lassen müssen. Aus demselben Antriebe schieben Andre zwischen die Mitlaute Selbstlaute ein und finden es ungemein zart, statt

»im Garten sollst du mein warten«

lieber

»im Gareten sollest edu meine wareten«

zu singen.

§. 172.

Das von den Mitlauten Gesagte gilt auch von ihrer Verdoppelung. Auch Doppellaute, z. B.

ll, mm, nn

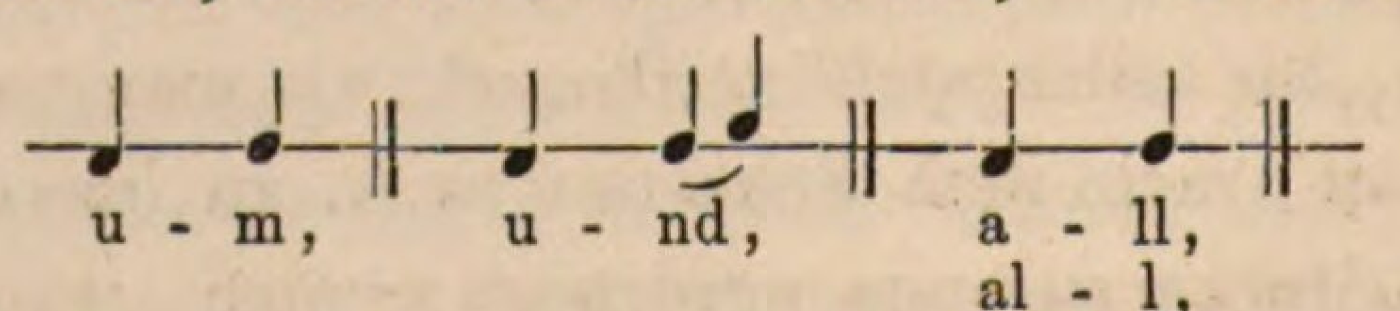
in den Wörtern »Lallen, Stimme, Wonne«, dürfen nicht verlängert werden; sie erhalten nur, zum Unterschiede von den einfachen Lauten, schärferes Gepräge. Noch unstatthafter ist ihre Auseinanderlegung in zwei einzeln auszusprechende Laute, z. B. der obigen Wörter in

Lal-len, Stim-me, Won-ne,

weil damit der Stimmschall zweimal durch die zwei Mitlaute unterbrochen (oder gefärbt) würde und das dritte Mal durch den Absatz zwischen beiden.

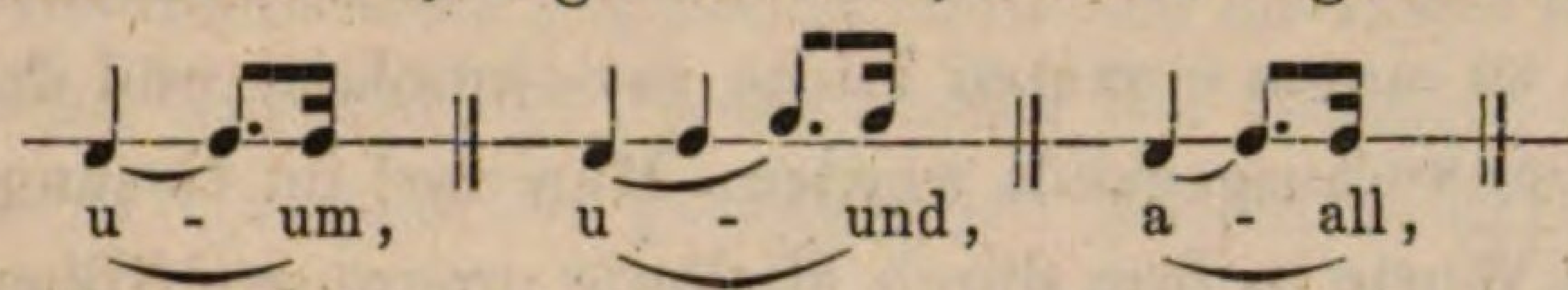
§. 173.

Endlich dürfen, weil nur der Selbstlaut Träger des Stimmschalls sein kann, bei einer Folge von Tönen zu einer einzigen Silbe nicht etwa Selbstlaut und Mitlaute geschieden, auf die Töne vertheilt, — es darf nicht so



sondern es muss der Selbstlaut auf alle Töne erstreckt und der Mitlaut auf

dem letzten im letzten Momente, nachdem auch dieser Ton auf dem Selbstlaute vollen Schall erhalten, angeschlossen, mithin ungefähr so



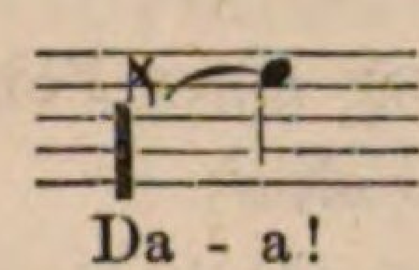
gesungen werden. Auch hier, wie §. 163, ist die Takteintheilung nur ungefähre Andeutung für den Eintritt der Mitlaute und soll die wiederholte Aufzeichnung des Selbstlauts nicht dessen zweimalige Aussprache, sondern nur dessen Ausdehnung auf den folgenden Ton bezeichnen.

6. Verein von Wort und Gesang.

§. 174.

Nach diesen, zunächst der Lautbildung geltenden Bemerkungen kommt die Verschmelzung von Laut und Ton in Betracht.

Laut und Ton müssen vor Allem Ein ungetrennter Schall werden. Das Gegentheil davon zeigt sich nur zu häufig; der Laut wird in irgend einem zufälligen — und zwar tiefern Sprachtone vorangeschickt und dann der vorgeschriebne Sington, ungefähr so

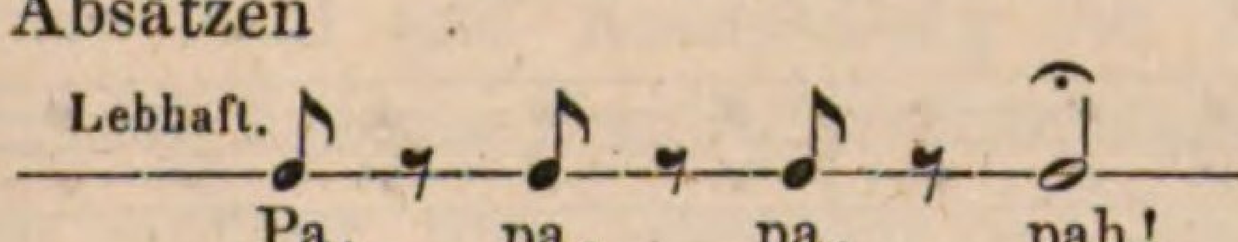


nachgebracht; die langgezogne Vornote soll den unbestimmten Vorschlag des Sprechtons andeuten. So entsteht ein Gemisch von abgesonderten Sprach- und Singmomenten, die sich gegenseitig stören und den Gesang zersetzen.

Man steuert dieser Verwöhnung am besten, wenn man die Silbe

Pa!

(bei der die Stimme gleichsam herausplatzt) ganz kurz und in schneller Folge wiederholt in steten Absätzen



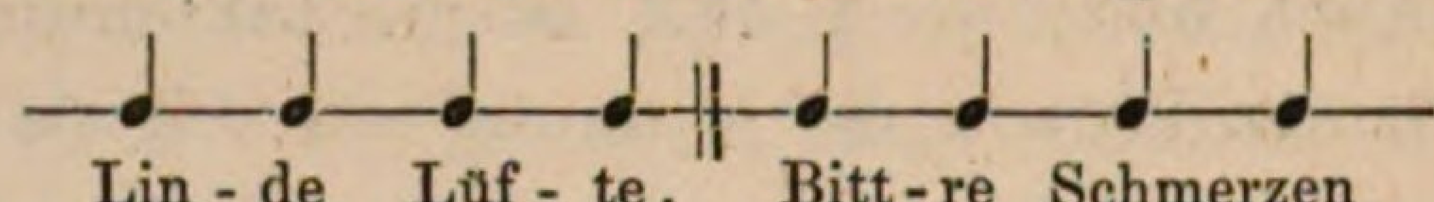
auf einem bequem gelegnen Ton', eher zu tief als zu hoch, in mässiger Stärke des Stimmschalls, aber mit starkem Anschlag des Mitlauts angeben und zuletzt aushalten lässt. Die tiefere Stimmlage mindert als Sitz des Sprechtons die Neigung, vorauszusprechen; die Kürze und Wiederholung des Einsatzes hindert das Zerfällen von Sprech- und Gesangton, oder beschränkt wenigstens den Fehler auf den ersten Anschlag des Tons.

Was an jener Silbe gelernt ist, überträgt sich dann leicht auf andre, ebenfalls nach vorn drängende Laute, zunächst auf **Fa** und **Tha**, und allmählich auf alle Lautgebung.

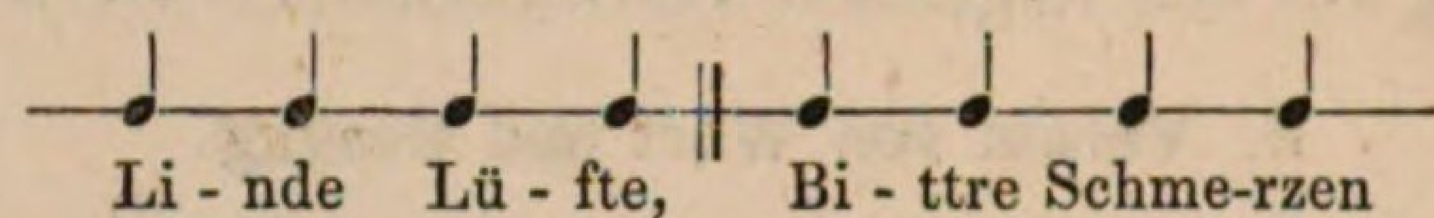
Uebrigens muss vor Beginn dieser Uebung (die nur mit Einzelnen in den Hülfstunden, nicht mit Massen vorzunehmen ist) der eigentliche Ton mehrmals deutlich zu Gehör gebracht werden, damit nicht Unsicherheit in der Vorstellung des Tons zu jenem Fehler hindränge.

§. 175.

Bei mehrsilbigen Worten müssen die aneinandertretenden Mitlaute verschiedner Silben zu einem einzigen Laute verschmolzen und dem Ton des folgenden Selbstlauts vorausgesandt werden. Man darf im Gesange nicht, wie in der Sprache, die Worte in ihre durch Mitlaute umgränzte Silben, z. B.



zerlegen, weil das doppelte Störung ergäbe, sondern muss so, wie hier

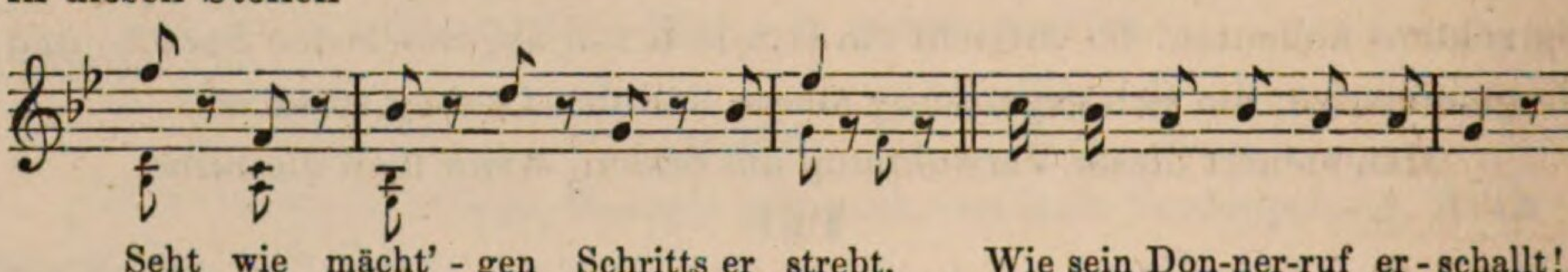


geschehn, die Mitlaute der verschiednen Silben in Einen Laut zusammenfassen, damit jede Silbe und jeder Ton auf einem Selbstlaut' ausschalle. Der Anblick dieser grammatisch unrichtigen Abtheilung der Silben muss stutzig machen, der Zusammenhang des Worts hebt das Auffallende auf und bringt leicht zur Versöhnung mit dem Ungewohnten.

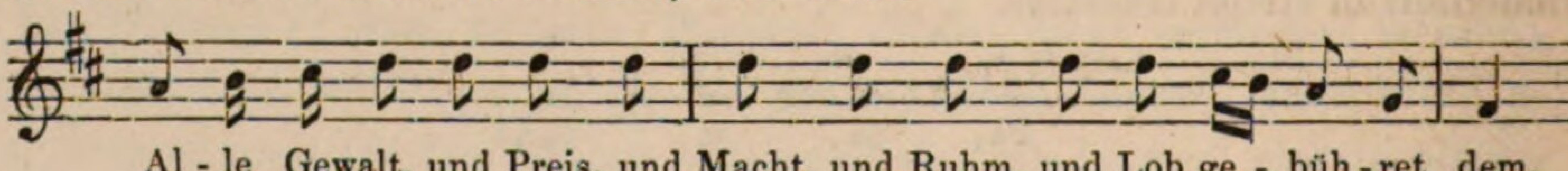
§. 176.

Was endlich die Verbindung einer Folge von Worten mit Gesang betrifft, so ist Folgendes zu unterscheiden:

Soll das Wort, der sprachliche Gehalt, zu voller Geltung kommen, z. B. in diesen Stellen



aus **Händel's** Acis und Galatea, oder dieser



aus dem Messias, so werden die Worte, ja bei Gelegenheit (um den Sprachklang noch körniger herauszuarbeiten) selbst die Silben von einander gesondert. Bisweilen schreibt es der Komponist durch Pausen oder »Gestossen« (*staccato*) ausdrücklich vor, bisweilen muss man es dem Sinn des Tonstücks entnehmen.

Soll aber das gesangliche Element vorwalten, so kann wohl ein engeres Zusammenschliessen, ja Verschmelzung der Worte rathsam werden; nur muss dann kräftige Betonung der Verständlichkeit zu Hülfe kommen. So könnte wohl jener Goethe'sche Vers bei inniger Auffassung in dieser Verschmelzung der Worte

Daswásserraúscht, daswásserschwóll

zum Vortrag kommen.

§. 177.

Diesen Ausnahmefällen gegenüber stellt sich die Regel fest, auch im Gesang' die Worte zu Gunsten des Sprachinhalts von einander zu trennen, die Trennung aber zu Gunsten des gesanglichen Zusammenhangs auf so kurze Zeitmomente zu beschränken, als die erstere Rücksicht irgend gestattet.

Besonders will dies Grundgesetz dann festgehalten sein, wenn Worte mit gleichen Lauten, z. B.

»ja Alles, — das holde Erröthen, —
Wohl lag ich einst in Gram und Schmerz,«

oder überhaupt mit Selbstlauten, z. B.

»O Ewiger! — Sie antwortete aber,«

aneinandertreten. Hier würde Verschmelzung der Worte zu Weichlichkeit und Unverständlichkeit führen.

Zweiter Abschnitt.

Athemlehre.

§. 178.

Der Athem ist bekanntlich das erregende Element sowohl für den Sprachlaut als für den Stimmschall im Gesange; für Sprache wie für Gesang muss man also Athem schöpfen und verwenden. Während aber für Sprache beide Verrichtungen von der ersten Kindheit an zur Lebensgewohnheit worden und höchstens einige beiläufige Bemerkungen (nicht zu spät, nicht zu hastig, nicht laut Athem zu schöpfen) fodern, wird für den Gesang ein weit genaueres Eingehn nothwendig, da der Gesang weit mehr Athem verbraucht als die Sprache, und zugleich Zahl und Ausdehnung der Momente für Athemschöpfen beschränkt; das Letztere, weil Sprachzusammenhang und Sprachverständniss durch zu häufiges, unzeitiges oder zu langes Athemnehmen nicht so stark beeinträchtigt werden, als Zusammenhang und Wirkung des Gesangs.

Aus diesem Grunde folgt hier die Athemlehre nach der Sprachlehre, im nächsten Zusammenhange mit der Stimm- und weitern Gesanglehre.

Zunächst ist hier die organische Verrichtung des Athmens für sich, dann in ihrer Anwendung zum Vortrag von Gesangwerken zu betrachten.

1. Organische Athmenverrichtung.

§. 179.

Vor Allem muss Haltung und Kleidung der Singenden den Athemorganen und den dabei mitwirkenden Theilen des Körpers (Hals, Brust, Leib) nicht hemmend, sondern günstig geordnet sein.

Die Haltung des Körpers muss frei und aufrecht, aber durchaus nicht steif und gezwungen, nicht durch Anlehnen oder Aufstützen gehemmt, der

Körper muss zu freier, leichter Wendung nach beiden Seiten hin im Stande sein. Die Schultern werden, um der Brust freien Spielraum zu gewähren, ein wenig zurückgenommen, aber vollkommen zwanglos und ohne Spannung der Brust. Die Arme bleiben frei und locker, ohne Andruck an den Körper und ohne steifes Wegstrecken. Namentlich sollen die Notenblätter nicht steif und weitweg, sondern mit leichter Beugung von Ellbogen und Handgelenk so gehalten werden, dass die Brust ungehemmt und der Mund frei bleibt, über das Notenblatt hinwegzusingen. Wird die freie Körperhaltung nicht gleich getroffen und festgehalten, so kann man vorübergehend die Arme auf den Rücken legen, dass jede Hand fast den Ellbogen des andern Arms berührt.

Aus dieser Anweisung ergiebt sich schon, dass Stehen vor dem Sitzen den Vorzug hat. Nur bei den Treffübungen, die wenig Athem- und Stimmaufwand fodern, ist Sitzen um der grössern Ruhe willen vorzuziehn.

Die Kleidung darf Brust, Leib und Hals nicht hemmen, muss sie vielmehr für die weitesten Ausdehnungen freilassen. Nichts ist nachtheiliger, als Einschnüren von Brust und Leib und Einzwängen des Halses.

§. 180.

Was nun das Athemnehmen betrifft, so giebt es dafür dreierlei Formen.

Zunächst muss jenes hastige Schnappen nach Luft (die Folge von Uebereilung — das heisst versäumter rechter Zeit zum Athemnehmen — von Angst oder Unruhe) wobei der Brustkasten mit Anstrengung der Hals- und Schultermuskeln, mit krampfhaftem Druck des Kehlkopfs und der Zungenwurzel ein wenig Athem erhascht, ganz abgelehnt werden. Diese Weise der Einathmung wird unangenehm hörbar, hat gequälten Stimmklang (Gröhlen, Quetschen u. s. w.) und Ermüdung, zuletzt sogar Verletzung der Organe zur Folge.

Vortheilhafter und naturgemäss ist das leichte Athemnehmen, dessen wir uns bei dem Sprechen bedienen und bei dem die Brust, von dem sich zurückziehenden Unterleib unterstützt, ruhig und gleichmässig, nicht übereilt oder stossweis', aber auch nicht schleppend und zögernd die Lungen für die Luft ausdehnt. Diese Athmung versorgt mit hinlänglicher Athemmasse für ruhige Rede und für kurze Sätze des Gesangs, nicht aber für das volle Bedürfniss weiter ausgedehnter Gesangsätze.

Dazu ist das von den Physiologen mit dem Namen »Flankenathmen« bezeichnete tiefe Athemnehmen erfoderlich, zu dem die Seiten (Rippen) und der Brustkasten sich erweitern und heben zu ruhigem, gleichmässigem Einnehmen der Luft, und sich eben so ruhig und gleichmässig beim Auslassen des Athems wieder senken.

§. 181.

Dem Sänger müssen beide Weisen des Athemnehmens, die nach der ersten fehlerhaften bezeichnet worden sind und für die man die Namen »ganzer und halber Athem« hat, geläufig sein. Er nimmt halben Athem, wo

leichte kurze Tonfolgen nicht mehr Athemverbrauch fodern, als das ruhige Sprechen; er nimmt ganzen Athem, wo er dessen für ausgedehntere oder sonst vollen Athem fodernde Sätze bedarf.

Der halbe Athem darf nicht hastig genommen, der ganze nicht unnöthig langsam eingesogen, beide Verrichtungen müssen leicht, ohne Anstrengung, gleichsam ohne Absicht ausgeführt werden. Zu schnelles Athemnehmen wird leicht hörbar und für Brust und Kehle angreifend; zögernde, allzulang' ausgedehnte Einathmung ermüdet und nöthigt zum sofortigen Ausathmen, ehe noch der Gesang begonnen hat.

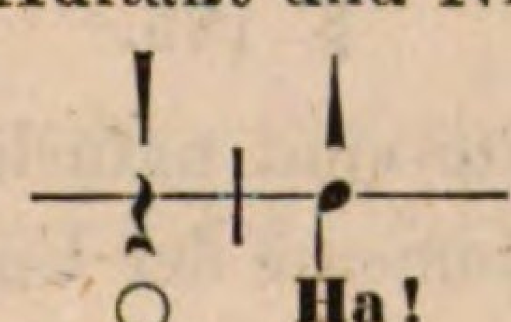
Auch der Zeitpunkt für Athemnehmen ist wohl zu bedenken. Hat man sich verspätet, so muss der Gesang verspätet, oder das Athemnehmen übereilt werden; hat man zu früh Athem genommen, so muss, da die Brust steter Erneuung der Luft bedarf, nochmals geathmet werden.

§. 182.

Nur im Nothfalle soll sich übrigens der Lehrer in diese Verrichtungen mit Geheiss und Beispiel mischen, da sie um so naturgemässer erfolgen, je unbefangner sie geschehn, und ohnedem das Maass der Athemkraft in den Einzelnen allzuverschieden ist, als dass man mit bestimmten Regelungen sicher durchgreifen könnte.

Für Halb-Athemnehmen wird ohnehin keine besondre Anleitung so leicht nöthig; allenfalls bedarf es wiederholter Abmahnungen vor zu hastigem oder gar lautwerdendem Athmen.

Sollte das Vollathmen zu früh oder zu langsam erfolgen, so dass der Athem dem Gesange nicht zu Gute kommt: so kann der Lehrer, wenn blosse Erinnerungen fruchtlos bleiben, ein paar Mal (vergl. §. 114) durch Direktionsbewegungen — Taktschlag von Auftakt und Niederschlag



(Pause und O bezeichnen den Moment des Athemnehmens) — den Augenblick der Einathmung und den Einsatz des Tons üben. Der Einsatz geschieht auf einem tiefern, durchaus bequemen Ton, zu dem Hauchlaute

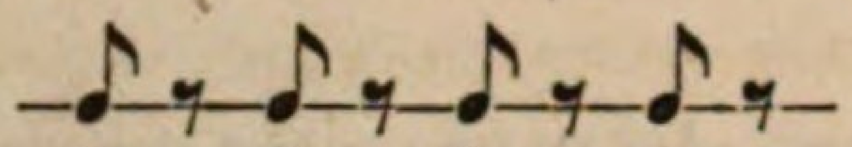
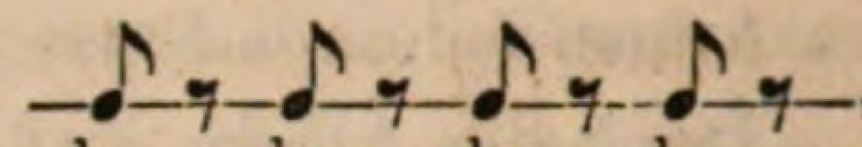
Ha!

der die Ausathmung bestimmt und schärft. Die Bewegung für Athem und Ton muss lebhaft, aber nicht übereilt (etwa im Viertelschritt des *Allegro moderato*) erfolgen, der Ton darf nicht länger angehalten werden. Auch ist darauf zu halten, dass die Schüler nicht etwa soviel Athem wie möglich nehmen, sondern nur soviel, als sie leicht und bequem nehmen können.

§. 183.

Erst wenn das Alles geordnet und sichergestellt ist, kann zur Kräftigung der Brust für langsamern Athemverbrauch geschritten werden. Hierzu muss

der Schüler voll (aber gemächlich, ohne Hast) Athem nehmen, sodann denselben in kurzen absetzenden Stössen,

 oder nöthigenfalls ,

a a a a ha ha ha ha

endlich in leisem Aushauch oder Ausschall, scharf auf einen bestimmten Punkt gerichtet, herausgeben. Als diesen Punkt hat man die Schärfe der vordersten Oberzähne, oder vielmehr die Mundöffnung unter denselben zu bezeichnen.

Uebrigens ist diese Uebung für die Chorschule weniger nothwendig und rathsam, als für die Ausbildung einzelner Schüler. Es erscheint rathsamer, ohne sie die Athemkraft zu regeln und zu erhöhn, allenfalls sie gelegentlich Einzelnen zu zeigen und zu gewärtigen, dass die bessern sich an ihr betheiligen.

2. Anwendung auf Gesang.

§. 184.

Nächst der Weise zu athmen und den Athem zu verwenden, kommen im Gesange die Momente, wo geathmet werden soll, in Betracht.

Damit dem Sänger nirgends Athem fehle und er auch nicht genöthigt sei, übereilt und mit Heftigkeit Athem zu nehmen, ist es nothwendig, dies stets zu gelegenster Zeit zu thun. Nun ist jedes Einathmen Unterbrechung des Gesangs; folglich muss es nicht nur auf das kleinste Maass zurückgeführt, nur so viel Athem genommen werden, als man eben bedarf, sondern es muss auch der Athem in solchen Momenten genommen werden, wo die Unterbrechung nicht oder minder nachtheilig ist.

Diese Momente bestimmen sich nach dem sprachlichen und musikalischen Inhalte des Gesangs.

§. 185.

Die günstigsten Momente sind natürlich die vom Komponisten selbst durch Pausen festgesetzten Momente der Unterbrechung; sie müssen unbedingt zum Athemnehmen benutzt werden.

Alle fernern Bestimmungen über den Zeitpunkt des Athmens können nur ungefähre sein, weil neben den unzählbaren Möglichkeiten in Text und Melodie, nach denen die Zulässigkeit der Unterbrechung sich bestimmt, die besondre Athemkraft jedes Sängers, die Niemand im voraus bemessen kann, entscheidet. Nur allgemeine Andeutungen sind dem Lehrbuche, nähere sind dem persönlich Leitenden möglich.

§. 186.

In Bezug auf Sprachgehalt kann zum Athemnehmen am füglichsten Unterbrechung da eintreten, wo der Sinn eines Satzes oder Satztheiles mehr oder weniger vollkommen ausgesprochen und abgeschlossen ist, also:

1. am Ende eines ganzen Redesatzes,

2. am Ende eines Abschnitts,

der meistens durch die Interpunktion kenntlich gemacht ist.

Kann ein solches Ende nicht ohne Erneuerung des Athems erreicht werden, so soll man wenigstens

3. nicht zwischen den nächstzusammengehörenden Worten,

z. B. zwischen Artikel oder Beiwort und Hauptwort oder Zeitwort, am wenigsten

4. mitten im Worte

absetzen.

Selbst von diesen Bestimmungen muss bisweilen abgewichen werden, wenn die Athemkraft durchaus nicht reicht, oder wenn man zu besonderm Nachdrucke neuen Athems bedarf, oder endlich, wenn Inhalt und Stimmung Abweichungen vom regelmässigen Redezusammenhang fodern.

§. 187.

In Bezug auf das Musikalische, auf die Melodie, kommen gleiche Grundsätze zur Anwendung.

Jede einigermaassen ausgedehnte Melodie besteht aus Perioden, die Periode aus Sätzen, die Sätze enthalten bisweilen Abschnitte und kleinere Glieder; selbst dem Unkundigen wird der Abschluss dieser verschiednen Gliederungen mehr oder weniger fühlbar. Die Sätze ferner sind aus Motiven (Vereinen von zwei oder mehr Tönen) erwachsen, die sich ebenfalls leicht erkennen lassen. Hier z. B.



sehn wir eine Periode von sechszehn Takten, die zwei Sätze (Vorder- und Nachsatz) A und B, jeden von 8 Takten, in sich schliesst. Das erste Motiv ist c., vom Auftakt in den zweiten Takt reichend; wir erkennen es zunächst durch das Gefühl eines Ruhepunkts nach seinem bewegtern Theile, dann an seiner gleich eintretenden Wiederkehr. Die folgenden vier Takte (5. bis 8.) bilden einen Abschnitt für sich, indem sie einen Theil des Motivs, den in Takt 1 enthaltenen, weiterführen. Im Nachsatze wird derselbe Motivtheil (nennen wir ihn das Motiv d.) viermal gesetzt; doch bewegt das durch c. angeregte Gefühl des Zweitaktmaasses und der abschneidende Sprung Takt 11, auch hier ein — wenigstens ziemlich zutreffendes Zweitaktmaass in den Abschnitten e. und f. anzunehmen. Nähere Erläuterung giebt Theil 1 der Kompositions- oder die allgemeine Musiklehre.

§. 188.

Nehmen wir nun an, dass dieses Tonstück gesungen werden sollte, obgleich es, ganz abgesehn von seiner Unbedeutendheit, für Gesang gar nicht günstig komponirt ist, da es dem Sänger keine Ruhepunkte zum Athemnehmen bietet. Indess ist das bisweilen unvermeidlich, — oder nicht vermieden.

Der Sänger müsste dann die Melodie unterbrechen, wo er Athem braucht und wo die Unterbrechung am wenigsten schadet.

Am besten wär' es, wenn er den Vordersatz A. und dann den Nachsatz B. ununterbrochen gäb'; allein auch diese Hälften übersteigen die Athemkraft. Es müssten daher wenigstens beide Sätze in Abschnitte von vier und vier, fünf und drei Takten zerlegt werden, wiewohl die Ungleichartigkeit der Gliederung unangenehm auffällt und auch so noch der Athemkraft zu viel zugemuthet wird.

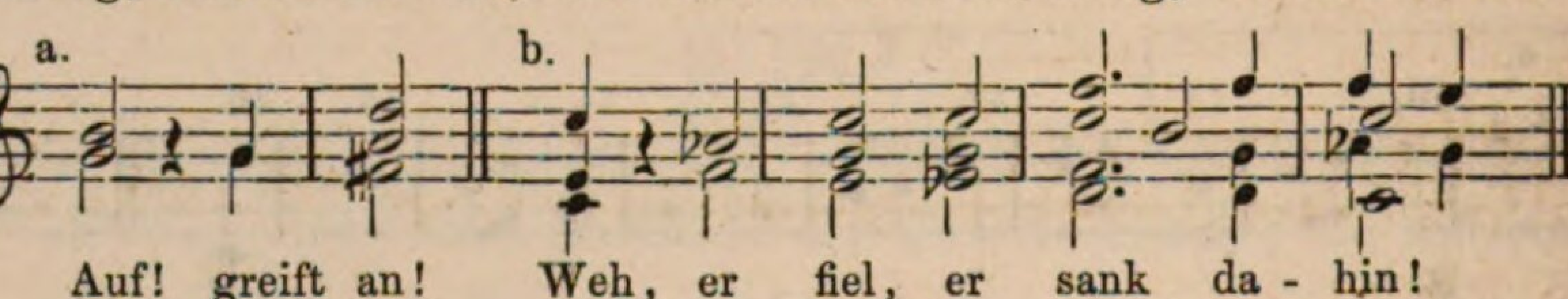
Wahrscheinlich wird es noch weiterer Zergliederung bedürfen; es wird so



gesungen werden müssen. Die letzten Noten der Abschnitte sind verkürzt, die Pausen geben Raum zum Athemnehmen.

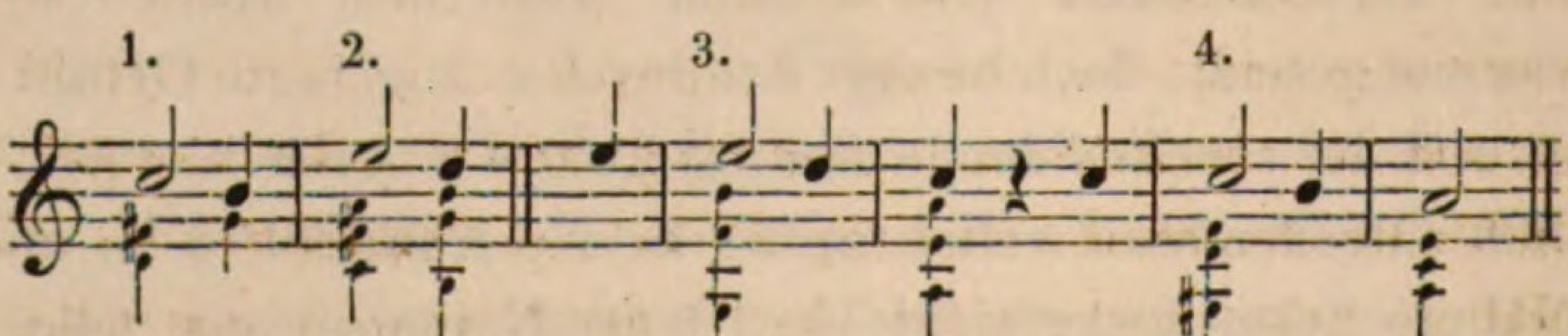
§. 189.

Abgesehn vom Grundbau der Melodie und seiner Berücksichtigung bei der Eintheilung des Athemnehmens ist auch das einzeln Zusammengehörige so wenig in der Melodie wie im Texte zu trennen. Hierhin gehört Auftakt und Niederschlag, besonders wenn der erstere schnellkräftig, wie hier bei a.



in den Hauptton hineindrängt, weniger, wenn, wie bei b., der Fortschritt zum Hauptton ruhiger oder weilender erfolgt; im letztern Falle könnte bei langsamer Bewegung wenigstens nach dem zweiten »er« Athemholen rathsam werden, um dem folgenden »sank« gebührenden Schall und Nachdruck zu geben.

Hierhin gehören ferner alle Töne, die das Streben haben, zu einem andern Ton fortzuschreiten (sich in ihn aufzulösen, wie die Kompositionslehre es nennt), wovon hier



ein Paar Beispiele gegeben werden. In den Akkorden bei 1. und 2. haben Septime

und None (bei 2. fehlt der Grundton *d*) das Verlangen, sich nach *h* und *d* aufzulösen, bei 3. und 4. haben die Vorhalte *e* und *c* das Verlangen, sich nach *d* und *c* aufzulösen.

§. 190.

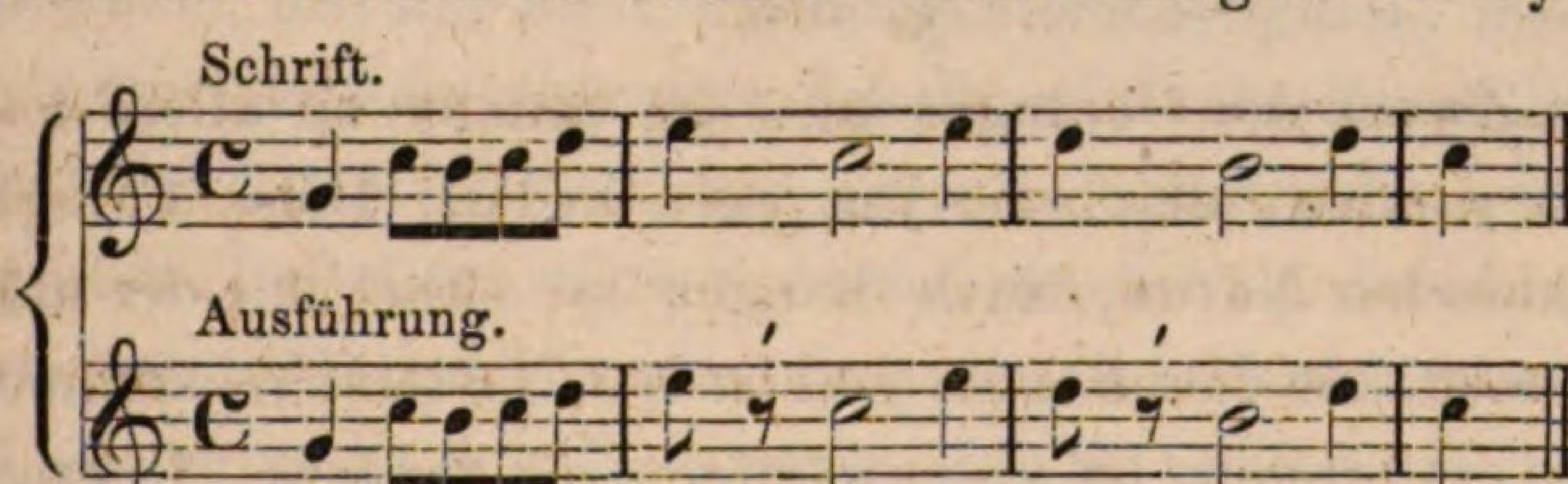
Im Nothfalle muss jede Tonfolge, wenngleich sie eng zusammengehört, unterbrochen werden. Der folgende Gang



würde bei mässiger Bewegung nicht ohne Athemerneuung ausführbar sein; man könnte noch am besten bei den mit ″ bezeichneten Stellen (wo grössere und enger geschlossne Bewegungen ein Ziel erreicht haben) abbrechen; nöthigenfalls müsste man es auch bei einer der mit ′ bezeichneten Stellen. Uebrigens werden dergleichen Figuren im Chorsatze (z. B. in Händel'schen Werken) meist sehr einfach und gleichartig gebildet, was der Athemeintheilung zu statten kommt.

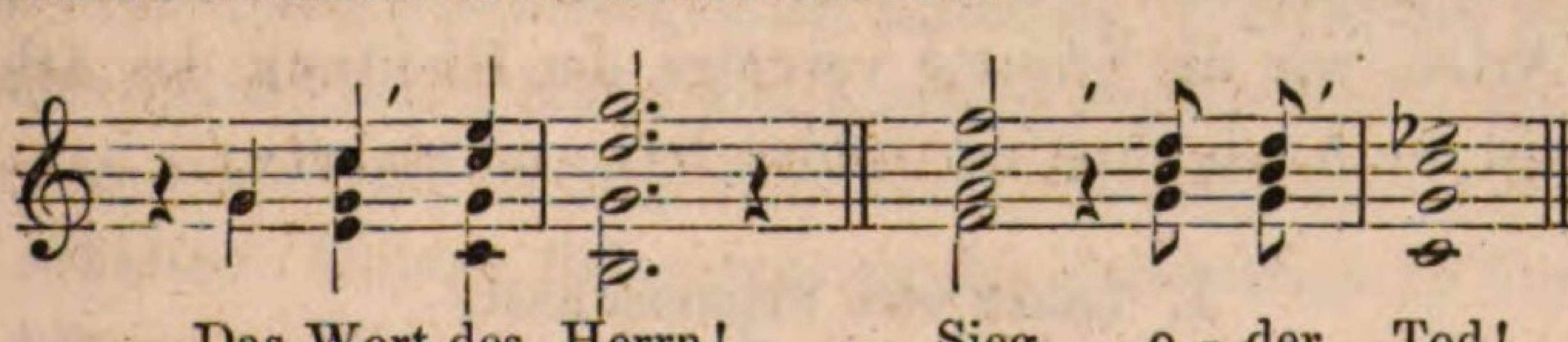
§. 191.

Nächst dem Bau der Melodie muss endlich das Gewicht einzelner Töne und Tongruppen berücksichtigt werden. Man athmet gern in dem für Nebentakttheile bestimmten Zeitraume, um den Haupttakttheilen volle Kraft zumessen zu können. Aus demselben Grunde nimmt man gern vor Synkopen, z. B.



Athem, weil diese nachdrücklicher oder fester auftreten müssen.

Aus gleichem Grunde nimmt man früher, als der Athem eigentlich mangelt, frischen Athem, um Worte, selbst ein einzeln Wort, mit vollem Nachdrucke geben zu können. Den ersten der hier



stehenden Sätze könnte man bei mässiger Bewegung wohl in einem Athem singen, aber das letzte Wort würde dann nicht volle Kraft erhalten. Im zweiten Satze wird jedenfalls in der Pause Athem genommen, während die folgenden Worte in einem Athem zusammengefasst werden können. Soll indess das letzte Wort mit vollem Gewicht schliessen, so mag immerhin, ohne Rücksicht auf die Zusammengehörigkeit der Worte zwischen ihnen noch einmal (nach »oder«) Athem genommen werden. Unbedingt kann man über derglei-

chen Fälle nichts vorausbestimmen; es kommt auf den Grad von Kraft an, den der Ausdruck erfodert, und auf das Maass von Kraft, das dem Sänger zu Gebote steht.

§. 192.

Ueberall, wo mit Unterbrechung des musikalischen Zusammenhangs geathmet werden muss — bei weitgeführten Tonfolgen oder langauszuhaltenden Tönen u. s. w. —, ist darauf zu sehn, dass wo möglich nicht alle Sänger derselben Stimme gleichzeitig absetzen, damit die Unterbrechung nicht allzufühlbar werde; es ist besser, dass ein Theil der Sänger in andern Zeitpunkten, wären sie auch an sich selber noch minder günstig, absetze. Geübte Chorsänger beobachten sich gegenseitig und helfen einander aus, indem der Eine fortsingt, während der Andre das Bedürfniss hat, Athem zu nehmen. In der Chorschule muss, nachdem die Schüler bis zur Selbständigkeit angelernt sind, auch hierauf hingeleitet werden. Wenn es, um die Schüler von einander unabhängig zu machen, Anfangs (§. 97) rathsam ist, sie ihre Stellen wechseln zu lassen, so muss man später sie paarweise zusammenlassen zu gegenseitiger Unterstützung.

Dritter Abschnitt.

Organische Stimmbildung.

§. 193.

Für den Zweck des Gesanges muss die Stimme zu allen den Fähigkeiten ausgebildet werden, deren sie für jenen bedarf. Diese Fähigkeiten sind theils rein-organischer Natur, theils hängen sie näher mit der musikalischen Aufgabe zusammen, die dem Sänger gesetzt ist. Die letztern kommen im nächsten Abschnitte, die erstern im gegenwärtigen zur Sprache. Uebrigens ist der Unterschied nicht scharf festzuhalten, da auch die sogenannte rein-organische Bildung mit Rücksicht auf den musikalischen Zweck erfolgt.

Gegenstand der rein-organischen Stimmbildung ist die Schallkraft der Stimme nach Maass und Dauer, der Klang, — die Geeignetheit für die verschiednen Arten, wie die Stimme vermöge der Richtung des Athemstroms hörbar wird und die Aneignung der beiden Stimmregister.

1. Lehre vom Stimmschall.

§. 194.

Die Stimme wird gesangmässig schallend oder hörbar durch den aus Lunge und Luftröhre in den Kehlkopf dringenden und dort die Stimmbänder in Schwingung setzenden Athemstrom.

Der Athem kann bekanntlich auch unvernehmbar hinausziehn, oder sich ohne Betheiligung des Gesangorgans, also tonlos, blos durch Laute vernehmbar machen, wie beim Flüstern. Soll er sich aber für Gesang bethä-

tigen, so muss er, wie gesagt, die Stimmbänder in Mitthätigkeit setzen; sie sind das tongebende Organ, der Athemstrom ist blos das erregende Mittel; der Stimmschall ist das allgemeine Erzeugniss jener Einwirkung des Athems auf die Stimme; der Antheil der Mundstellung u. s. w. kommt erst weiterhin in Betracht.

§. 195.

Soll der Athem festen Schall geben, nicht als blosser Hauch ungehört hindurchziehn, oder mit mattem unsicherm Anklingen hervortreten: so muss er die Stimmbänder mit einer gewissen Kraft und Plötzlichkeit, wie ein Schlag, treffen. Nachdem man, in rechter Stellung und Weise, Athem genommen, muss man die Kehlöffnung (die Stimmritze) einen Augenblick lang schliessen; dieser Kehlschluss ist fühlbar und daher Jedem bekannt, oder gleich bemerklich zu machen. Durch ihn häuft sich der Athem vor — nämlich unter der Stimmritze an, und wird nun mit kurzem Anschlag durchgestossen.

Dies ist der richtige Athemanschlag für den Zweck des Sängers. Das Hervortreiben dagegen des Athems durch einen in der Brust den Lungen gegebnen Stoss oder Druck, wie bei Husten oder Keuchen, hat nur dumpfen Hall und Erschöpfung des Organs zur Folge.

§. 196.

Der Ausdruck, dass der Athem mit kurzem Anschlag durch- oder hervorgestossen werde, soll nur die Form der Athemthätigkeit, ihre Plötzlichkeit bezeichnen, ohne die kein gesunder Schall, oder überhaupt kein Schall erzielt werden kann; er darf durchaus nicht auf Heftigkeit gedeutet werden, Kehlschluss und Luftstoss müssen leicht geschehn, der Anschlag unmittelbar in der Kehle fühlbar werden. Gewaltsames Herausstossen des Athems bringt nicht gesanglichen Schall, sondern den Schrei hervor, bei dem man den Athem massenweis' herausplatzen lässt; der Gesang hält die Mitte zwischen der Gewaltsamkeit des Schrei's und der Machtlosigkeit des Flüsterns.

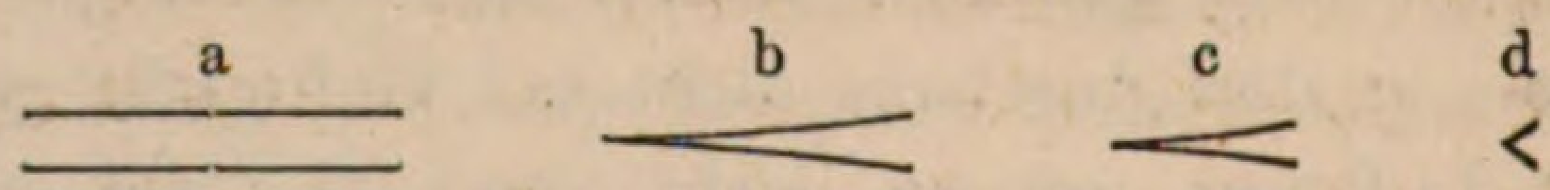
§. 197.

Von dem ersten schallerregenden Luftstoss an muss der Athem in stillem gleichmässigem Flusse, leicht und anstrengungslos durch das Stimmorgan hinausziehn und dasselbe, so lang' es gefodert wird und die Athemfülle reicht, im Schall' erhalten. Ruhige Beherrschung des Athemzugs in Verbindung mit richtigem Athemanschlag' ist erstes Bedingniss guten Gesangs und fodert den Lehrer zu steter Achtsamkeit, den Sänger zu steter Besonnenheit und Selbstbeherrschung auf. Jede Gewaltsamkeit ist hier unnöthig und schädlich, denn selbst für kräftigen Schall bedarf es nur wenigen Athems. Massenhaftes Hervorpressen desselben mit Brust und Kehlkopf gewährt keineswegs jene Schallmacht, die unerfahrne Sänger davon erwarten, sondern nur dumpfen, gleichsam in sich selber erstickenden Schall bei widrig gepresstem Kehlklang, und hat Heiserkeit auf kürzere oder längere Zeit zur Folge.

Die hier angedeutete Weise der Athemverwendung ist für die verschiedenen Register und Klangarten, wie für alle Tonlagen gleichmässig festzuhalten. Allerdings kann man einige höhere, sonst nicht leicht oder gar nicht zu fassende Töne des Brustregisters durch das Aufgebot grösserer Athemkraft — durch Stärkersingen ermöglichen. Indess ist es weit vorzuziehn, dass man von Anfang an das Tongebiet mit gleichmässig gelindem Athemzug' in seine Gewalt bringe und auf die hiermit nicht erreichbaren Töne lieber einstweilen verzichte, — schon darum, weil keineswegs für die höhern Töne jederzeit stärkerer Schall zulässig ist.

§. 198.

Der Stimmschall muss dem Sänger in jedem Grade der Kraft, soweit das Vermögen des Organs reicht, zu Gebote stehn. Der Unterschied aber für starken und schwachen Schall (mit allen Zwischenstufen vom *ff*, *f*, *pf* oder *mf*, *p* bis *pp*, sowie dem unmerklichen Schwellen und Schwinden) beruht einzig auf der Athemverwendung. Auch bei dem höchsten Grade von Kraftäusserung darf kein gewaltsames Hervorstossen oder Nachpressen des Athems stattfinden, der Athemstrom muss stets aus gelindem Ansatze hervorquellen. Nur darin liegt der Unterschied zwischen Stark- und Schwachsingen, dass bei letzterm der Athemstrom gleichmässig gelinde bleibt, oder nur sehr allmählich sich verdichtet (mehr Luft in denselben Zeitraum zusammendrängt), bei ersterm die Verdichtung schneller vor sich geht. Man kann dies mit Hülfe bekannter Musikzeichen



einigermaassen versinnlichen; a soll gleichmässiges Festhalten des Stärkegrads, b das sehr allmähliche und darum sanfte Anschwellen, c und d die schneller und noch schneller erfolgende Anschwellung des Athemstroms bei je höhern Stärkegraden, a und b sollen schwachen, c und d stärkern und noch stärkern Schall andeuten.

Uebrigens muss die Steigerung des Athemstroms lediglich der Brust überlassen bleiben; Nachdrücken mit der Kehle (das sich dem Sänger mehr oder weniger als gewaltsam fühlbar macht) giebt der Stimme gepressten Klang und zieht Heiserkeit nach sich.

2. Anwendung in der Chorschule.

§. 199.

Der Unterricht Einzelner darf kein Zeitopfer scheuen, die Verwendung des Athemstroms und sein Maass für die verschiednen Stärkegrade zu regeln; die Chorschule kann nicht gleiche Sorgfalt aufwenden, muss aber so viel thun, als ihre Zeit, gegenüber einer Masse von Schülern, gestattet.

Vor Allem muss sie nachtheiligen Verirrungen entgegenwirken, einerseits das gewaltsame Hervorstossen und Herauspressen bannen, das besonders

Knaben und ungebildetere Männer für Kraft halten, andrerseits jenes Verhalten oder matte Hingeben des Athems, das besonders bei der weiblichen Jugend aus Blödigkeit und Befangenheit entspringt, mit der Wurzel ausrotten. Der rechte Gesang steht zwischen Schwächlichkeit und Gewaltsamkeit. Jene Befangenheit und Mattigkeit verliert sich im Zusammensingen mit Mehrern meist von selber, dagegen bedarf das schreierische Uebernehmen, das aus innerer Unbildung oder ungezügeltem Eifer entspringt, sorgfältiger Abwehr.

§. 200.

Die chorischen Uebungen finden in der Regel und besonders zu Anfang mit dem Stärkegrad der Stimme statt, der den Sängern ohne die mindeste Heftigkeit und Anstrengung zu Gebote steht und ungefähr den Stärkegrad freier und lebhafter, nicht aber erregter Rede gleichkommt. Wird nach einer oder der andern Seite — durch mattes oder heftiges Singen — davon abgewichen, so muss der Lehrer zunächst durch Erinnerung und Vorsprechen einfacher, ruhiger Redesätze entgegenwirken; sehr leicht wird im Reden der Fehler der Mattigkeit oder ungebührlichen Heftigkeit erkannt und dann auch gemieden.

Hat sich der Fehler stossweisen oder gepressten Athemverbrauchs eingestellt, so müssen die Fehlenden in besondern Hülfstunden erst einzeln, dann zu zweien und mehrern vereint zu lindem Herausziehn des Athems angeleitet, ja eine Zeit lang bei leisem Gesang festgehalten werden, bis sie mit mässigstem Athemzug sanfte und doch helle Töne hervorbringen können und dann allmählich zu höhern Stärkegraden fortschreiten. Dergleichen Uebungen mit dem ganzen Chor unternehmen, scheint weder rathsam noch ausführbar; in den Hauptstunden mag der sangeskundige Lehrer gelegentlich zeigen, wie man schon mit geringer Athemmasse die Stimme zum Schallen bringt und ohne Anstrengung den Schall verstärkt.

§. 201.

Die verschiedenen Stärkegrade müssen zwar dem Chorsänger zu Gebote stehn, doch bedarf es dazu keiner ausgedehnten Uebungen; je unbefangner sie im Chor eingeführt werden, desto sichrer vermeidet er die nach beiden Seiten (der Mattigkeit und Gewaltsamkeit) hin drohenden Verirrungen.

Zuerst treten die Unterschiede von Stärker und Schwächer im Verein mit den taktischen Uebungen auf, also sehr früh, wie das folgende Buch zeigen wird. Die stärkere Betonung des Haupttakttheils vor den Nebentakttheilen liegt so tief in der musikalischen Natur, ja im Ordnungstriebe der Menschen, und wird überdem durch accentuirtes Taktzählen und die Bewegungen des Taktschlagens so sicher hervorgerufen, dass es selten einer Nachhülfe oder Berichtigung bedarf.

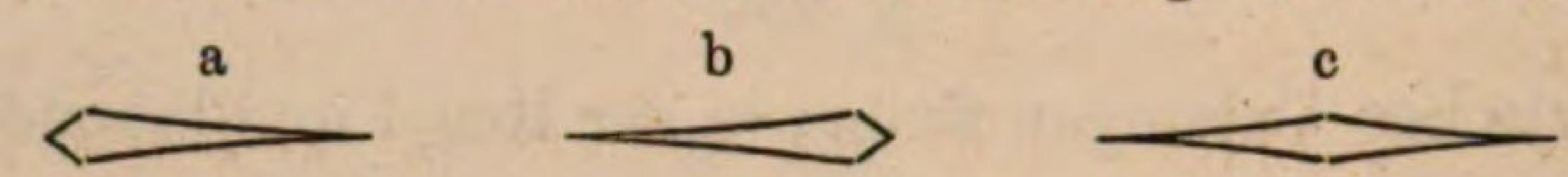
Dann geben die vom Chor vorzutragenden Tonsätze Anlass, einen Satz gegen den andern, oder denselben Satz bei seiner Wiederholung stärker oder

schwächer auszuführen. Diese Gegensätze müssen besonders Anfangs mit Entschiedenheit als einfaches

Stark oder Schwach (*f* oder *p*)

hervortreten, selbstverständlich ohne die oben bezeichneten fehlerhaften Ausschreitungen.

Das Letzte ist, eine Tonreihe, hierauf denselben Ton in wiederholter Angabe von schwächerm zu stärkerm Anschall zu führen und umgekehrt, und dies endlich auf einen auszuhaltenden Ton zu übertragen, der erst abnehmend (a),



dann zunehmend (b), endlich erst zunehmend und ohne Unterbrechung wieder abnehmend (c) gesungen wird; man nennt die bei a angedeutete Schallweise Schwindeton, die bei b Schwellton; die bei c angedeutete Ausführung hat den italischen Namen *messa di voce* behalten. Das Nähere gehört dem folgenden Buch an.

3. Lehre vom Stimmklang.

§. 202.

Im Vorhergehenden ist nur ganz allgemein betrachtet worden, in welcher Weise die Stimme zum Schallen kommt, wie der Athemstrom als erregendes Mittel dazu in Bewegung zu setzen ist und wie er den Schall in verschiednem Maasse, stärker oder schwächer, hervorzubringen hat. Jetzt muss die Weise des Stimmschalls, der Klang der Stimme und seine verschiednen Arten, in Erwägung gezogen werden.

Der Stimmklang hängt hauptsächlich von der Richtung des Stimmstroms ab, der bei seinem Austritt' aus dem Kehlkopfe die Schlundhöhle (die weichen Theile hinter den Gaumsegeln, sie mit inbegriffen) und die Mundhöhle durchzieht und dabei durch die Einwirkung all' dieser Theile sein Gepräge, Klangweise und Verstärkung, empfängt. Durch veränderte Stellung des Kehlkopfs kann der Stimmstrom auf verschiedne Punkte der der Stimmritze gegenüberstehenden Mundwölbung oder auch der weichen Theile hinter den Gaumsegeln gelenkt werden. Die feste Munddecke mit den Zähnen dient der Stimme als Resonanzboden, während die weichen Theile der Schlundhöhle (hinter den Gaumsegeln) den Schall dämpfen, gleichsam verschlingen.

§. 203.

Hieraus ergiebt sich vor Allem, dass die Richtung des Stimmstroms auf die weichen Theile fehlerhaft, nämlich stimmerstickend, die Richtungen auf die festen Theile die allein stimmgünstigen sind.

Der Richtungspunkte nach der festen Mundwölbung sind (nicht blos fünf, wie man oft festsetzt, nämlich: die scheitelrechte — die nach der obern Stirngränze, — die nach der untern, zwischen Nasenwurzel und Augenbrauen fallenden Stirngränze, — die auf den Ansatz der Oberzähne an die Mundwöl-

bung, — die auf die Mundöffnung zwischen beiden Zahnreihen gehende) unbestimmbar viele. Die Chorschule kann sich zunächst nur auf einen (allerdings nicht näher bestimmten) allgemeinen Gegensatz einlassen und muss das Weitere von der längern Ausbildung und geschärftern Intelligenz der Schüler erwarten.

Dieser allgemeine Gegensatz hebt zweierlei Richtungen des Stimmstroms hervor: die eine geht in fast scheitelrechter Richtung ungefähr gegen die Mitte des festen Mundgewölbes, die andre mehr nach vorn auf den Ansatz der Oberzähne an das Mundgewölbe.

Die erstere Richtung (die mehr scheitelrechte) gewährt runden, vollen, aber etwas bedeckten Stimmklang; die andre (schräg vorleitende) Richtung giebt der Stimme freien, ausgiebigen, hellen Klang, nicht so voll, aber schärfer treffend.

Die Richtung des Stimmstroms wird durch den blossen Willen des Sängers bewirkt und, Achtsamkeit vorausgesetzt, selbst von Anfängern leicht getroffen. Sie macht sich auch dem Sänger fühlbar; er fühlt den scheitelrecht aufsteigenden Schall oben im Kopfgewölbe, den vorwärtsdringenden am Ausgange des Mundgewölbes, lernt auch allmählich die Zwischenpunkte wahrnehmen.

§. 204.

Der dunklere (oder bedeckte) Stimmklang ist nicht gleichbedeutend mit schwachem (oder *piano-*) Schall, und der hellere Stimmklang nicht mit starkem Stimmschall oder *Forte*. Starker und schwacher Schall hängen vom Maasse, heller oder dunkler Klang von der Richtung des Athems ab; man kann stark singen mit dunkler und schwach mit heller Stimme, obgleich der dunkle Klang sich leichter bei schwachem Stimmschall ergiebt, der helle leichter bei starkem.

Ferner ist der dunklere Klang günstiger für Hervorbringen der tiefern, der helle günstiger für Angabe der höhern Tonlagen.

Gleichwohl ist die Klangweise ein bedeutsames Ausdrucksmittel für den Sänger und muss ihm in ihren verschiednen Abstufungen in allen Tonlagen, bei schwachem und starkem Stimmschall und in beiden Stimmregistern (von denen weiterhin zu reden sein wird) gleichmässig zu Gebote stehn, wenn er allen Anfoderungen genügen soll. Wieweit die Chorschule hierin gehn kann, ist nicht allgemein zu bestimmen, hängt von der Fähigkeit der Schüler und von der ihr gewährten Zeit ab. Wenigstens sollte sie trachten, den allgemeinen Gegensatz von Hell und Dunkel zur Anregung zu bringen. Uebrigens findet sich gewöhnlich das männliche Geschlecht, besonders im Knabenalter, geneigter zu hellem, das weibliche Geschlecht geneigter zu dunkelm Klange.

§. 205.

Die für freies Heraussprechen (§. 150) gerathene Maassnahme dient der Richtung des Stimmstroms zur Vorbereitung und Unterstützung; sie begün-

stigt den hellen Klang am meisten und verträgt sich nicht mit dem Zurückdrücken der Stimme nach der schallerstickenden Schlundhöhle.

Zugleich tritt aber nun der Grad der Mundöffnung für die Klangbildung in Mitthätigkeit; Erweiterung der Mundhöhle hat Verengerung der Schlundhöhle, also beschränkten Raum für Thätigkeit in ihr, zur Folge, und umgekehrt. Daher begünstigt weite Mundöffnung den hellen, enge Mundöffnung dunklen Klang. Die Gränze der letztern ist da zu finden, wo die Lippen sich so weit ihrer Länge nach einander genähert haben, dass die Luft zwischen ihnen nur eben noch Raum findet, ungehindert auszuströmen. Die Gränze der weiten Mundöffnung ist mit der Aussprache des reinen hellen **A**-Lauts gegeben.

Endlich ergiebt sich, dass die Stufenfolge der Selbstlaute der des hellern oder tiefern Stimmklangs entspricht und förderlich wird. Die Lautfolge

I, E, A, O, U

entspricht ebensoviel Abstufungen vom hellen zum dunkeln Stimmklange; zwischen diese Laute treten dann dunklere und hellere Umlaute, wie zwischen die Klangstufen die unbestimmbare Reihe von Uebergängen von einer zur andern.

4. Anwendung in der Chorschule.

§. 206.

Die Chorschule muss jedenfalls darauf halten, dass der Stimmstrom nicht nach der Schlundhöhle gedrückt und dort erstickt oder durch widrigen Beiklang verunreinigt werde, sondern dass er die einzig zweckgemässe Richtung nach einem Anschlagpunkt' an der festen Munddecke nehme; dies Letztere nennt man den richtigen Stimmanschlag. Als Grundlage für Beides dient das Freiheraussprechen, das schon wiederholt in Erinnerung gebracht ist. Uebrigens scheint die Stimme von Natur schon geneigt, den rechten Weg zu nehmen, wie man an Kindern beobachten kann, die fast ohne Ausnahme (wenn nicht Befangenheit sie stört) hell und frei heraussprechen; nur Verwöhnung oder der Einfluss unreiner Atmosphäre zieht und drängt vom Richtigen und Naturgemässen ab.

Findet der Chorlehrer die Schüler auf natürlichem Wege, so muss er ihre Unbefangenheit nicht durch Bemerkungen und Versuche stören; bemerkt er an Einzelnen widrige Klangbildung, so gehört die Beseitigung in die Hülfstunden, wofern nicht der blosse Hinweis auf die Richtigsingenden genügen sollte.

§. 207.

Wird Anleitung und Uebung unerlässlich, so muss vor Allem darauf geachtet werden, dass der Kehlkopf ruhige, durchaus zwanglose Haltung bewahre, dass er nicht gewaltsam hinab- oder hinauf- und seitlich zusammengedrückt werde. Die erstere Weise (das Hinabpressen des Kehlkopfs) soll der tiefen Tonlage der Stimme grössere Fülle und Kraft geben und erfüllt aller-

dings diese Bestimmung. Allein der Klang wird gemein, rauh oder blökend, — die Stimme wird unlenksam für Schwellen, Schwinden und Beweglichkeit, — die mittlere Tonlage verliert Kraft und Fülle und die ganze Stimme ihre Gleichheit. Durch Hinaufpressen des Kehlkopfs, unter Mitwirkung der innern Theile neben und über den Stimmbändern und gepressten Kopf- und Halshaltung sollen besonders hohe Töne erzwungen werden. Allein der Erfolg ist, dass die Stimme gedrückt oder gequetscht und speckig, dumpf und hohl, oder auch kläffend erklingt (man bezeichnet die verschiednen Arten dieser falschen Klangbildung als Kehlton, Gaumenton, Halston), dass sie unfähig ist zu anhaltender Thätigkeit, zu lebhafterer Bewegung, zum Wechsel zwischen hellem und dunklem Klange, zum Schwellen und Schwindenlassen des Tons, und zu deutlicher Aussprache, ja dass Kitzel im gewaltsam behandelten Kehlkopf, Heiserkeit und zuletzt bleibende Benachtheiligung des Organs eintritt. Diese Verirrungen thun sich übrigens dem Singenden sogleich durch den klemmenden Zwang kund, der dabei dem Kehlkopf und den Theilen über ihm geschieht, dem Hörenden durch die Widrigkeit des Klangs. Das Natürliche zeigt sich auch hier als das Leichtere und Wohlthuendere.

Verwandt den oberwähnten Abwegen ist der Nasenklang, bei dem durch Verengung der Gaumenbogen der Stimmstrom innerlich zur Nasenhöhle gepresst und genöthigt wird, sich zuerst an ihr zu brechen, — eine Verirrung, die sich besonders im Pianosingen einstellt und den Stimmklang zunächst dünn und zitterig, bei gesteigerter Schallkraft krächzend und schmetternd macht. Es genügt meist, den Fehlenden auf diesen Fehler aufmerksam zu machen, indem man ihn nachahmt, um ihn davon abzulenken.

§. 208.

Genügt zur Beseitigung der oben angedeuteten Fehler deren blosse Bezeichnung nicht, so müssen (in den Hülfstunden) diejenigen, die demselben Fehler verfallen sind, vereint werden zu besondern Uebungen. Diese Uebungen müssen in der bequemsten Stimmlage beginnen und es muss vor Allem auf das Strengste die richtige und ganz zwanglose Haltung des Körpers, Halses und Kopfes hergestellt und festgehalten, kein Rücken, Neigen oder Zurücklehnen des Kopfs, kein Pressen des Halses oder Kehlkopfs gestattet werden. Es muss ferner die Mundöffnung nur mässig erfolgen und darf unter dem Singen nicht geändert, auch nur ein mässiger Stärkegrad zugelassen und besonders Hervorpressen oder Nachpressen bei den tiefsten und höchsten Tönen vermieden werden; namentlich müssen die dazu Geneigten einstweilen nur mit sehr mässiger Stimme singen.

Besonders ist gegen den Fehler des sogenannten Kehl- oder Gaumenklangs rathsam, die höhern Tonlagen zu meiden und eine Zeitlang nur mit dunklem Stimmklang und zu dunklern Lauten (namentlich **O** und dem dunklen **A** oder **å**) zu singen, die Zunge aber ruhig niedergelegt zu lassen, da sie

vornehmlich durch Zurückdrücken nach der Schlundhöhle und gegen den Kehlkopf zu jener fehlerhaften Klangweise mitwirkt.

Ist nur erst auf einer einzigen Tonstufe reiner Klang gewonnen (und das findet sich meistens von Haus' aus oder stellt sich bald her), so muss hieran festgehalten und von dieser einen Stufe nach unten und oben ein Ton nach dem andern klangrein angeschlossen werden.

§. 209.

Die Chorschule muss zwar, soweit sie vermag, dunkeln wie hellen Stimmklang ihren Schülern anzueignen trachten; doch ist es besonders der letztere, auf den sie sich zu stützen, und von dem aus sie den Mittelklang zwischen Hell und Dunkel — den eigentlichen Wohlklang — zu erzielen hat. Dies ist das allgemeingünstigste Element für Gesang, während der hellere und hellste, dunklere und dunkelste Klang nur zu besondern Ausdruckweisen, gewissermaassen ausnahmsweise, dienen.

Die Stimmübungen müssen also der Regel nach zuerst auf Hervorbringen des hellen, dann des Mittelklangs, zuletzt des dunkeln Klangs gerichtet werden. Doch kann (wie schon oben angedeutet worden) diese Reihenfolge umgekehrt werden, wenn es zur Beseitigung besonderer Fehler nöthig, oder Stimmen mehr zu dunkelm als hellem Klang geneigt sind; nur muss dann, sobald es sicher geschehn kann, der helle Klang erstrebt, oder nach Beseitigung der Fehler zurückgeführt werden. Bei der Uebung jeder Klangart muss darauf gehalten werden, dass Mundhaltung, Lautgebung und Stimmanschlag durch alle Tonlagen unverändert bleiben; es ist besser, eine Zeit lang sich der höhern und tiefern Tonlagen zu enthalten, als hierin zu wechseln.

Bei der Anbahnung des Stimmanschlags für dunkeln und hellen Klang ist es vortheilhaft, denselben Ton mehrmals nach einander anzugeben, erst kurz, dann immer länger, z. B.



(nur ungefähre Andeutung), so dass der Anschlag leicht berichtigt und, wenn er gut ist, durch unveränderte Wiederholung eingeprägt werden kann.

§. 210.

Das nächste Mittel, irrende Schüler auf den rechten Weg zu bringen, ist allerdings, ihnen die Töne, oder wenigstens einen Ton in rechter Weise zu Gehör zu bringen, oder ihre Fehler (vielleicht mit Uebertreibung) nachzuahmen und dann das Richtige folgen zu lassen. Nur im Nothfalle muss zu näherer Auseinandersetzung und besonderer Uebung, soweit die Chorschule vermag, geschritten werden. Als letztes, in der Chorschule kaum anwendbares Mittel dienen mechanische Hülfen, namentlich Griffel, um die Zunge zu ruhiger Haltung zu bringen, und Pflöcke, von hartem Holz geschnitten, die zwischen die Zähne genommen werden, um die gehörige Weite der Mundöffnung zu bestimmen.

Den Vorzug vor dergleichen mechanischen Eingriffen (die wenigstens hinsichtlich der Zunge leichter das Widerstreben des gewaltsam behandelten Muskels, als anhaltende Besserung zur Folge haben) hat geistige Hinlenkung, Wirkung auf Vorstellung und freien Willen des Schülers. Hierzu dienen nächst dem Heraussprechen im Allgemeinen die Selbst- und einige Mitlaute, vermöge ihrer Geneigtheit, den hellern oder dunklern Klang hervorzurufen und den Stimmstrom aus dem Grunde der Mundhöhle und aus der Mitte derselben zum geraden und kräftigen Heraustritt aus dem Munde zu bestimmen.

Allerdings hat dieses Mittel seine bedenkliche Seite. Fast bei allen Lauten ist die Zunge in Mitthätigkeit, die gleichwohl durch stete Regsamkeit dem freien Austritte der Stimme häufig hinderlich wird. Man muss daher die Hülfe der Laute nur vorübergehend anwenden und stets das Ziel festhalten, die Stimme frei von den Hülflauten richtig zu gebrauchen.

§. 211.

Der normalen Stimmrichtung für hellen Klang entspricht der hellste Laut, das **A**. Bei der Anwendung des **A** tritt jede Unregelmässigkeit und Unreinheit der Tonung (Intonation) kenntlich hervor. Wer diesen Laut in seiner ganzen Rein- und Klarheit — wie die Worte

Klarheit, Vater, Scala

mit sich bringen — besitzt, ist schon auf dem Wege zu hellem Klang; nicht so, wer ihn — wie etwa in den Worten

Wahlstatt, Baarhaupt, Andacht

die zweiten Silben verlangen — verdunkelt und nach **O** hinneigt.

Wenn Anfängern der reine **A**-Laut nicht gelingt, muss man durch vorgesetzte Mitlaute dazu verhelfen. Hier ist es zunächst der Laut

T, die Silbe **Ta**,

die auf die Stelle des richtigen Stimmanschlags (über den Oberzähnen) hinweisen und die Stimme gleichsam zum Munde hinausschnellen.

Wenn Blödigkeit oder Unschlüssigkeit den freien Austritt der Stimme hemmen, kann bisweilen

H — die Silbe **Ha** —

zu kräftigem Ausstoss des Athems bewegen, bisweilen der Laut

F — die Silbe **Fa** —

helfen, zu dem die Unterlippe sich leicht an die Oberzähne legen und durch stark, gradaus dringenden Athemstrom abgedrängt werden muss, bis der Mund sich normal für **A** öffnet.

§. 212.

Wenn endlich die Zunge sich (wie gewöhnlich bei Anfängern) hemmend wölbt und bäumt, statt vorgestreckt bis zu den Unterzähnen ganz flach im Grunde des Mundes unverrückt liegen zu bleiben: dann ist zunächst der Schüler zum Selbstvernehmen des Fehlers zu fördern, indem man ihn Töne ganz

BAYERISCHE STAATS- BIBLIOTHEK MUENCHEN

leise, kaum vernehmbar einsetzen und ein wenig aushalten lässt. Dies gelingt nur, wenn die Zunge nicht im Wege ist. Sodann muss der Verwöhnung entgegengetreten werden, indem man dem Selbstlaut ein **T** voransetzt und

Ta, Tata

singen lässt. Denn diese Mitlaute fodern, dass die Zungenspitze sich an die Oberzähne anlege, mithin die Zunge sich strecke.

Weniger sicher ist die Anwendung des

L, — der Silbe **La**, —

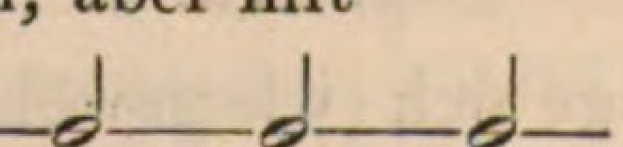
kräftig angelautet und losgelassen. Dieser Laut bildet sich dadurch, dass man die Zungenspitze über den Oberzähnen vorn an den Gaum drückt und dann die Stimme ausströmen lässt. Soll nun **A** folgen, so muss man zuvor das **L** zum Ton der Stimme bei wenig geöffnetem Mund anhaltend lauten lassen, dann aber Unterkinnlade mit der Zunge zugleich (die unverändert in jener ruht und nur ihre Spitze an die Unterzähne legt) zur normalen Mundstellung für **A** hinabrücken.

§. 213.

Neigt ein Organ trotz alledem zu gespitztern oder zu dunklern Lauten, nach **E** oder **O** hin: so muss man bei diesen beginnen, sie aber durch Umlaute nach **A** hinführen. Zwischen **O** und **A** steht bekanntlich das offner werdende **O** (wie das französische **au** in *aussitôt*) und das dunklere **A**, das schon §. 162 gewiesen worden. Zwischenlaute zwischen dem scharfen **E** (z. B. dem ersten im Worte »Elend«) nach **A** sind das flachere **e** (z. B. im französischen *être, gène*) in der letzten Silbe der Wörter »gegebèn, Gespenstèr«, und dann das **ä**, das bald als solches geschrieben wird (»Aehren«), bald als **e**, z. B. in den Worten »gegeben, Genehmigung« die zweite Silbe, oder in »Aehrenlese« die dritte Silbe, deren **e** ganz wie das vorangehende **ä** lautet.

Der Selbstlaut **I** ist oft sehr dienlich, die Richtung des hellen Stimmklangs zu gewinnen; man lenkt dann von **I** auf **E** und weiter auf **A**. Umgekehrt kann man von **A** aus durch Zwischenlaute den Weg zu **O**, **E** und **I** bahnen, wenn die Stimme sich eher mit jenem Laut als diesen zurechtfindet.

Vorzügliche Stimmbildner empfehlen noch die Benutzung des Mitlauts **R**, — vorausgesetzt, dass derselbe richtig gebildet wird. **R** muss bekanntlich nicht durch Bebungen im hintern Theil der Zunge gebildet werden (wo es zuletzt als **ch** — wie beim Auswerfen lautend — im Hintergrunde des Mundes gleichsam röchelnd kleben bleibt), sondern ganz vorn durch starkrollende Bewegung der Zungenspitze. Hiermit löst sich die Starrheit der Zunge und deren hinderliches Aufwölben. Nun soll **R** auf dem zu singenden Ton angelautet und dabei leise gesungen, aber mit



é —— è —— ä

durch alle Zwischenstufen hindurch in unmerklichen Uebergängen auf **A** — das heisst, in die normale Stimmrichtung übergeleitet werden.

§. 214.

Die letzte Hülfe ist bei dem Selbstlaut **I** zu suchen, dessen Bildung den Athemstrom gleichsam gegen die Mundöffnung zuspitzt, also in die normale Richtung des hellen Stimmklangs bringt. Hierzu allein kann jener Laut dienen, während er im Uebrigen den Stimmschall beeinträchtigt, im Allgemeinen also für Gesang ungünstig ist. Man darf ihn nur zur Einrichtung der Stimmen, als Aushelfer in der Noth, gebrauchen; sobald er seinen Zweck erfüllt hat, muss man von ihm über **é** — **è** — **ä** nach **A** überleiten.

§. 215.

Neigt das Organ trotz alledem zu gespitztern oder dunklern Lauten, nach **E** oder **O** hin: so muss man eine Zeit lang nachgeben und die Stimmentwickelung auf diesen Selbstlauten beginnen. Besonders finden sich nicht selten Stimmen geneigter für die dunklere Klangweise, der das dunklere **O** entsprechender ist, als das helle **A**. Dann aber muss man, sobald es geht, von dem Anfangs aus Noth ergriffnen Laut durch die Zwischenlaute — z. B. vom dunklern **O** in den Worten »Rose, Schooss, Moos« zu dem hellern in den Worten »Gold, Schloss, Tross, dem lateinischen *mos* « — in das dunklere **A** und von da in das reine helle **A** hineinlenken.

§. 216.

Nur bei den ganz hohen Tönen erleidet die normale Stimmrichtung eine Abweichung. Mit dem allmählichen Emporsteigen in der Tonreihe wird der Athemstrom (wenn die Töne nicht breit und gellend werden sollen) nach den höhern Knochenpartien des Kopfes hingelenkt, darf nicht durch einen Druck im Halse bestimmt und vorgepresst, sondern muss in jenen Partien, zwischen Auge und Nase, verspürt werden, und nimmt seinen Ausweg zum Theil durch die Naslöcher. Hiermit wird der Stimmschall scheinbar etwas schwächer und dünner, aber zugleich hellklingend, markig und metallen, während die durch Halsanstrengung hervorgepresste Höhe breit und gellend erklingt und der Stimme schadet.

§. 217.

Wem diese Stimmeinrichtung nicht zu Gebote steht, der muss die Höhe auf den Selbstlauten **I** und **E** üben, bei deren Aussprache die sich emporwölbende Zunge der Stimme den Ausgang nach vorn theilweise verschliesst. Im Nothfalle muss man den Nasenlaut **N** ohne Selbstlaut auf dem zu singenden Tone lang' aushalten und die günstigern Selbstlaute **I** und **E** (wie in den Worten »Nie, Niniveh, nenne«) nachfolgen lassen. Allerdings ist dies ein Nothmittel, und bedenklich, weil es zum Nasenton hinleitet. Man muss daher diese für die Höhe nicht ganz zu umgehende Richtung sobald als möglich, aber allmählich und mit Vorsicht bannen, oder auf ihr rechtes Maass zurückführen.

Die Gefahr ist übrigens geringer, als sie scheint, weil man die Höhe (besonders die höchsten Töne) ohnehin nicht erzwingen, sondern nur sehr all-

mählich und vorsichtig anbahnen und niemals durch allzuhäufigen Gebrauch gefährden darf. Für die Mitteltöne ist aber normale Stimmrichtung durchaus genügend und allein recht.

5. Stimmregister.

§. 218.

Zuletzt ist noch jener besondern Klangverschiedenheit Aufmerksamkeit zuzuwenden, die man mit dem Namen Stimmregister bezeichnet. Jede Stimme ist fähig, zweierlei Tonreihen hervorzubringen (wenngleich vorzüglich Diskant und Tenor darauf angewiesen sind, von beiden Gebrauch zu machen), die sich nicht blos nach ihrem Klange, sondern auch der Tonlage nach unterscheiden. Die Register heissen bekanntlich Brustregister oder Bruststimme, und Falsett oder Fistel. Der Unterschied beruht darauf, dass bei den Tönen der Bruststimme die Stimmbänder in ihrer ganzen Breite schwingen, bei den Falsetttönen aber nur die innern Ränder der Stimmbänder. Die Annahme von drei Registern (Kopfstimme als drittes) oder noch mehrern hat keinen triftigen Grund.

Auf einem gewissen Punkte findet der Sänger sich ausser Stande, die Reihe seiner Brusttöne weiter nach der Höhe zu fortzuführen; wohl aber kann er von da an noch eine Reihe von Tönen durch das Falsettregister hervorbringen. Umgekehrt reichen die Falsetttöne nur bis zu einem gewissen Punkte nach der Tiefe zu; von da findet der Sänger nur noch die tiefer reichende Tonreihe der Bruststimme.

Die Gränze beider Register (Stimmbruch genannt) ist bei den verschiednen Sängern nicht dieselbe. Will man sie bestimmen, so lasse man den Sänger seine Tonreihe von unten nach oben mit gleich schwachem Athemstrom (ganz *piano*, ohne die mindeste Steigerung) Ton für Ton abgesetzt singen; da stellt sich der letzte (höchste) Brustton und nach ihm der erste (tiefste) Falsetton deutlich heraus, — nämlich so, wie beide dermalen in der Stimme von Natur liegen, abgesehn von dem, was kunstmässige Ausbildung darüber hinaus bewirkt. An der Scheide beider Register sind nämlich einige Falsetttöne (die tiefsten) dem Brustregister und umgekehrt einige Brusttöne (die höchsten) dem Falsettregister erreichbar zu machen.

§. 219.

Die Register sind nicht blos durch ihre Tonlage, sondern durch ihr ganzes Wesen unterschieden.

Die Bruststimme tritt zwanglos, frei und offen aus Brust und Kehle hervor, hat kernigen, kraftvollen Karakter, Ausdauer und mehr Geeignetheit für Aussprache. Ihr gehört, wie gesagt, die tiefere und mittlere Tonreihe, in der meist gesprochen wird; sie hat gewöhnlich den Umfang

1. bei Kindern von $\bar{c}$ bis $\bar{g}$, später von *b* oder *h* bis $\bar{\bar{c}}$ oder $\overline{\overline{cis}}$,

2. bei Diskantstimmen nach erlangter Geschlechtsreife von *h* oder $\bar{c}$ bis $\bar{\bar{es}}$ oder $\bar{\bar{e}}$,
3. bei Altstimmen nach erlangter Geschlechtsreife von *g* oder *a* bis $\bar{\bar{c}}$ oder $\bar{\bar{d}}$,
4. bei Tenorstimmen von *d* oder *e* bis $\bar{f}$ oder $\bar{g}$,
5. bei Bassstimmen von *F* oder *G* bis $\bar{d}$ oder $\bar{es}$ —

und noch weiter.

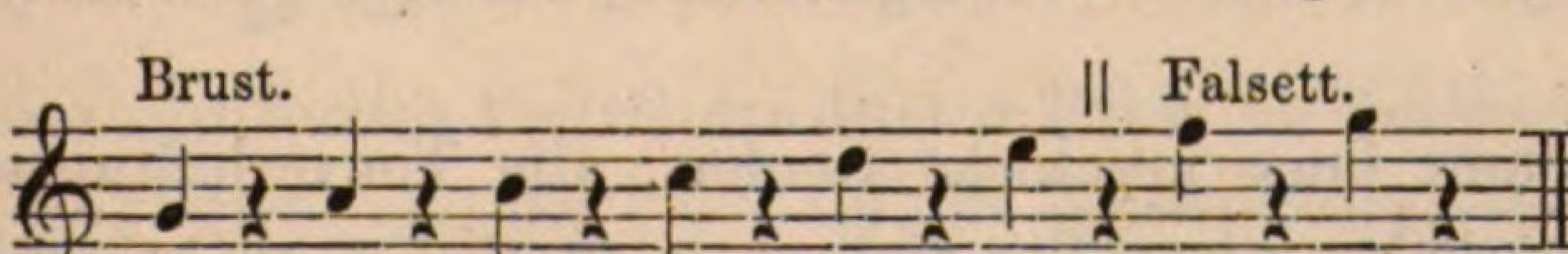
Das Falsett wird nicht ohne einen gewissen Zwang, der sich dem Sänger fühlbar macht, gebildet, ist daher unfreier, unkräftiger, weit früher ermüdend, ungünstiger für freies Heraussprechen und kräftige Lautbildung, bei häufigem und anhaltendem Gebrauche nachtheilig für das Stimmorgan. Gleichwohl ist es vielen Tenoristen und Diskantisten für höhere Tonlagen unentbehrlich. Es kommt also darauf an, das Falsett der Bruststimme dem Klang' und der ganzen Verwendbarkeit nach so gleichartig wie möglich anzuschliessen, oder, da die Klangverschiedenheit und sonstigen Unterschiede sich nie beseitigen lassen, den Uebergang aus einem Register in das andre mehr in die Wahl des Sängers zu stellen, als an die ursprüngliche Naturgränze derselben zu binden.

§. 220.

Zu diesem Zweck' und um des Vorzugs willen, den im Allgemeinen die Bruststimme hat, muss zuerst die Stimmbildung auf die Brusttöne beschränkt werden. Sind diese sichergestellt, so muss in der §. 218 beschriebnen Weise über sie hinaus zum ersten Falsettton geführt und eine kleine Reihe von Falsetttönen (zwei bis vier, soviel sich ohne die mindeste Anstrengung, gleichsam von selbst ergeben) angeschlossen werden.

Nachdem in solcher Weise beide Register angebahnt sind, muss man auf die Klangverschiedenheit und das innere Gefühl bei Hervorbringung der Falsetttöne aufmerksam machen und die Art beider Register im Bewusstsein des Schülers feststellen.

Nun erst kann die Ausgleichung erfolgen. Sie beginnt damit, dass man die Bruststimme durch gelinde Verstärkung des Athemstroms in der Höhe um einen, dann um zwei Stufen ausdehnt, ihr also die untersten Töne der Falsettreihe aneignet. Setzen wir für eine Tenorstimme die ursprüngliche Gränze der Brusttöne auf $\bar{e}$, so würde die bisher beschriebne Uebung so —



beginnen, dass man von *g*, oder einem tiefern Ton' aus zuerst die Brusttöne für sich, dann das Falsett ($\bar{f}$ und $\bar{g}$, später noch $\bar{a}$ dazu — die Noten im *G*-Schlüssel erklingen bekanntlich im Tenor eine Oktave tiefer) für sich feststellte. Nun ginge man nochmals die Bruststimme durch und erweiterte sie

durch gelinde Verstärkung des Athemstroms von *d* oder *e* an auf einen, später auf zwei Töne, so dass beide Register sich zuerst so

Falsett $\overline{f}$ $\overline{g}$
Brust g a h $\overline{c}$ $\overline{d}$ $\overline{e}$ $\overline{f}$

dann so:

Falsett $\overline{f}$ $\overline{g}$ $\overline{a}$
Brust g a h $\overline{c}$ $\overline{d}$ $\overline{e}$ $\overline{f}$ $\overline{g}$

darstellten, mit einer, dann zwei gemeinschaftlichen Stufen.

In gleicher Weise beginnt man mit dem Falsettregister, geht es erst auf-, dann abwärts durch und sucht es über den höchsten oder die beiden höchsten Stufen der Bruststimme zu erstrecken, indem man (die obige Stimme vorausgesetzt)

$\overline{f}$, $\overline{g}$, $\overline{a}$, $\overline{g}$, $\overline{f}$, $\overline{e}$

mit Falsett singen lässt, so dass zuletzt beide Register sich in dieser Weise

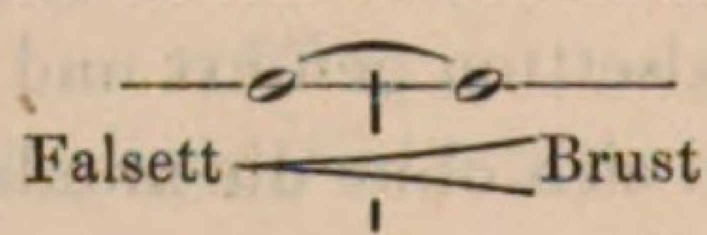
Falsett $\overline{d}$ $\overline{e}$ $\overline{f}$ $\overline{g}$ $\overline{a}$
Brust g a h $\overline{c}$ $\overline{d}$ $\overline{e}$ $\overline{f}$ ($\overline{g}$)

decken; drei oder vier Stufen sind beiden gemeinsam.

Zuletzt versucht man, jede der gemeinschaftlichen Stufen abwechselnd mit Brust und Falsett



anzugeben und aus dem Falsett durch verstärkten Athemstrom



in Brustton überzuführen.

Vierter Abschnitt.

Musikalische Stimmbildung.

§. 221.

Der organischen Stimmbildung schliesst sich die näher auf den Gesangzweck gerichtete Ausbildung an, von der im gegenwärtigen Abschnitte zu reden, die übrigens von dem Vorhergehenden, wie schon bemerkt, nicht scharf zu trennen ist.

Die Stimme muss geschickt werden, alle Tonverhältnisse, die unser Musiksystem enthält, mit voller Sicherheit zu Gehör zu bringen, was man mit Tonung oder Intonation bezeichnet.

Sie muss zu demjenigen Umfang ihres Tonsystems entwickelt sein, der vom Chorsänger an seiner Partie gefodert werden darf, soweit das Organ diesen Umfang ohne sonstigen Nachtheil gewährt.

Sie muss Beweglichkeit haben, alle Arten von Tonfolgen, die vom Chorgesang gefodert werden dürfen, in dem vom Chor leistbaren Grade von Geschwindigkeit kunstgerecht auszuführen.

Sie muss, ebenso wie ihre Schallkraft und Beherrschung der verschiednen Abstufungen und ihre Aneignung der verschiednen Klangarten und der Register, auch Intonation und Beweglichkeit in allen Tonlagen zu voller Gleichmässigkeit ausgebildet haben.

1. Tonung.

§. 222.

Die richtige Tonung (Intonation) hängt von zwei Ursachen ab. Zunächst muss der Sänger von dem zu singenden Ton eine ganz bestimmte Vorstellung haben, und dazu muss ihm derselbe unmittelbar vorher vollkommen deutlich zu Gehör gebracht worden sein. Töne zu finden, die nicht unmittelbar vorher selber zu Gehör gekommen sind, sondern die man von einem andern Ton' aus durch die blos geistige Vorstellung ihres Verhältnisses zu dem gegebnen Tone trifft, das ist eine besondre Geschicklichkeit (die des Treffens), von der nicht hier, sondern im folgenden Buche die Rede sein wird. — Sodann muss die Stimme des Sängers im Stande sein, den richtig vernommenen Ton richtig zu Gehör zu bringen.

§. 223.

Vor Allem muss also der zu singende Ton richtig, klar und Anfangs wiederholt den Schülern zu vernehmen gegeben und deren Aufmerksamkeit darauf hingeleitet werden. Dieses Tongeben oder Tonangeben kann durch blosses Vorsingen von Seiten des Lehrers geschehn; sicherer ist Mitbenutzung des Instruments, etwa in dieser Weise, —



wobei der Lehrer zum letzten Viertel des dritten Takts das Zeichen zum Athemholen (§. 114, 182) giebt und der Chor auf den Niederschlag einsetzt.

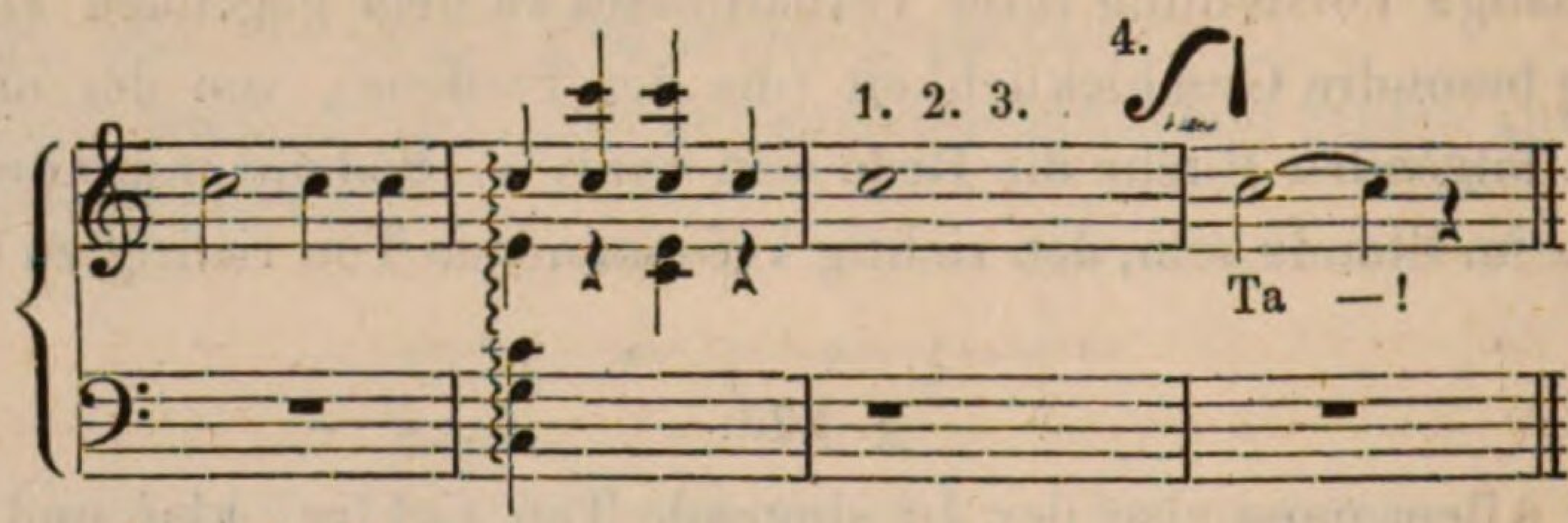
§. 224.

Sobald wie möglich muss das Vorsingen wegfallen. Zur Angabe des zu fassenden Tons ist, reine Stimmung vorausgesetzt, der Flügel das geeignetste Organ, weil er den Ton sicher und bestimmt hergiebt und die Aufmerksamkeit

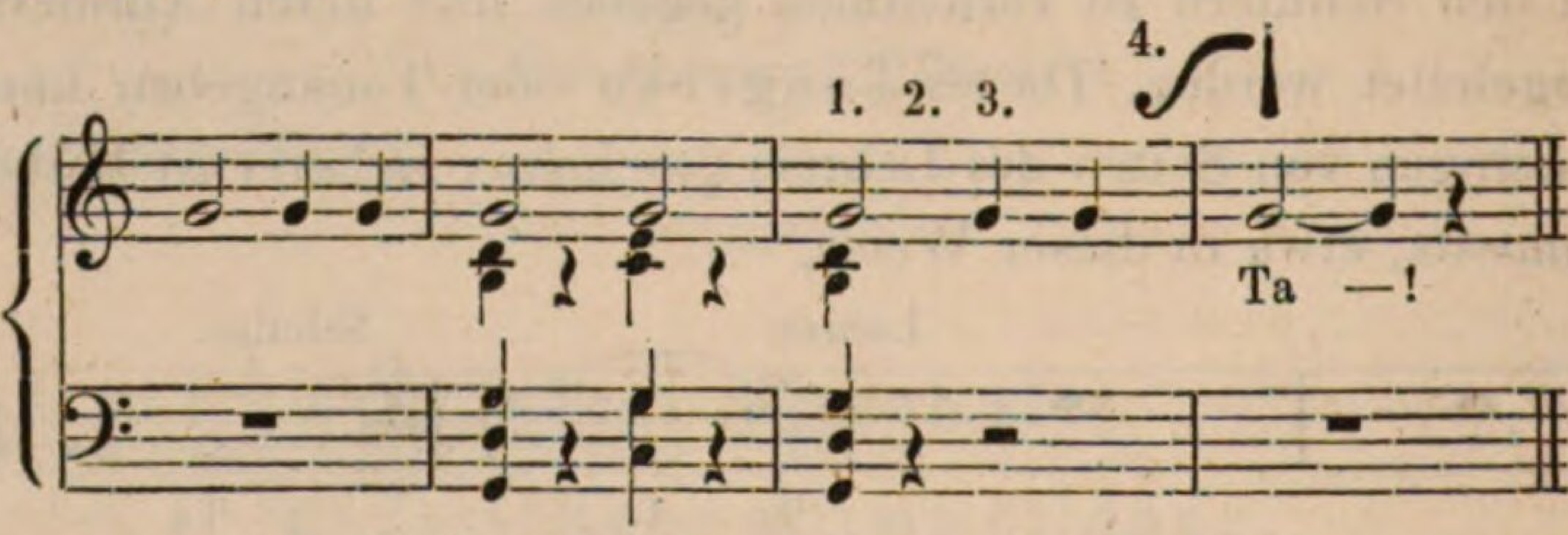
um so mehr reizt, je weniger sein Schall im Vergleich mit Blas- und Streich- oder orgelartigen Instrumenten Fülle und Dauer hat. Aufmerken und nach vorgängigem Vernehmen Festhalten im Bewusstsein ist aber unbedingt Hauptsache; nur durch diese Thätigkeiten wird der Sänger selbständig und sicher. Einschneidendes Vor- und Mitspielen (wozu Violin oder Oboe vorzüglicher wären) oder Vor- und Mitsingen einer eindringlichen oder vereinter Stimmen kann gewissermaassen zum Einstimmen zwingen, macht aber eben desshalb nicht selbstbewusst und selbständig. Man kann und muss bisweilen mit scharfer Tonangabe eingreifen, um bei überfüllter Chorklasse sich Allen vernehmbar zu machen, oder besondre Trägheit zu überwinden; aber man soll nicht damit anfangen und darf nicht dabei stehn bleiben.

§. 225.

Vortheilhafter, als dergleichen Heftigkeiten sind für das Tongeben solche Spielformen, die den Ton dem Ohre geistig einprägen; vor allem vorübergehende Benutzung der höhern Oktave,



dann Harmoniewechsel,



um den Ton in mehr als einer Beziehung zu zeigen und einzuprägen.

Solche Umständlichkeiten sind übrigens nur für den Anfang, bald muss einfache Tonangabe genügen. Das Spiel muss stets in mässiger Stärke sein.

§. 226.

Nachdem der zu singende Ton dem Schüler zu Gehör gebracht worden, muss dieser ihn recht scharf sich vorstellen und mit dem festen Willen, ihn und nichts Anderes zu fassen, nachsingen; denn scharfe Vorstellung und fester Wille, die sich einzig auf den gefoderten Ton richten, sind unerlässlich. Der Ton muss auf diese Weise ganz allein, ohne Vorton, ohne Nachziehn in Tiefe oder Höhe gegeben, wie man sagt: auf den Kopf getroffen werden, wie der gerade Hammerschlag den Nagelkopf trifft; besonders ist der verbreiteten

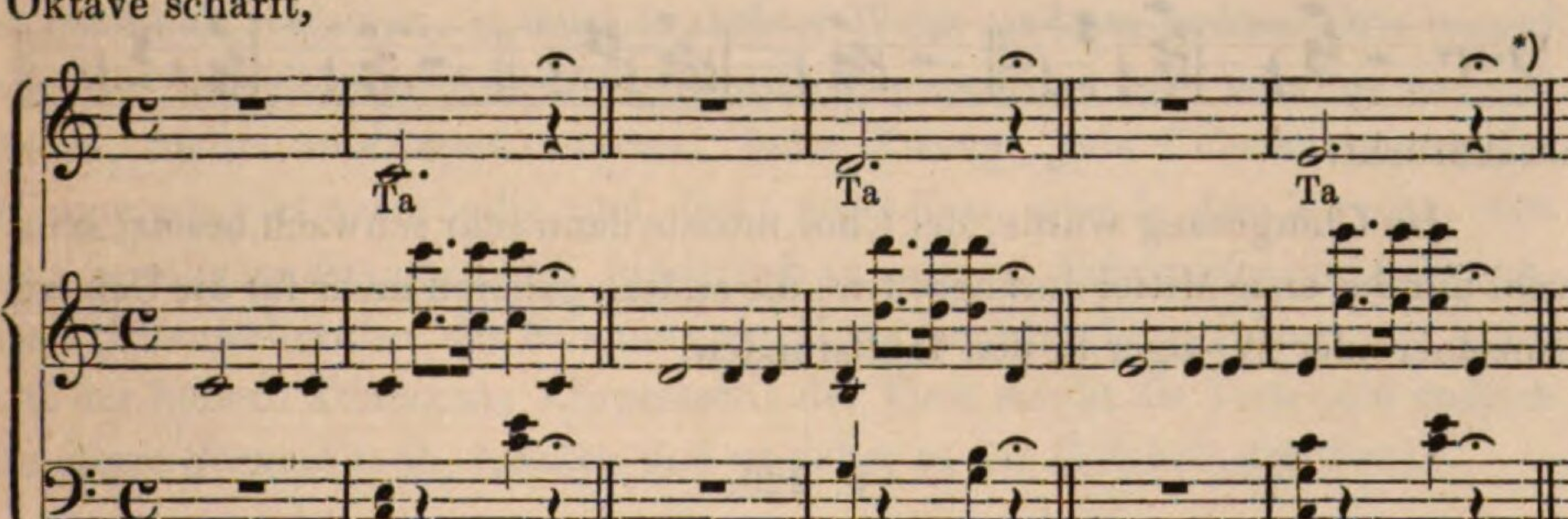
Gewohnheit entgegenzuwirken, einen tiefern Ton (unmusikalische Naturen singen Anfangs Alles vom Sprechton aus) voranzuschicken und von da zu dem gewollten Ton hinaufzubiegen.

§. 227.

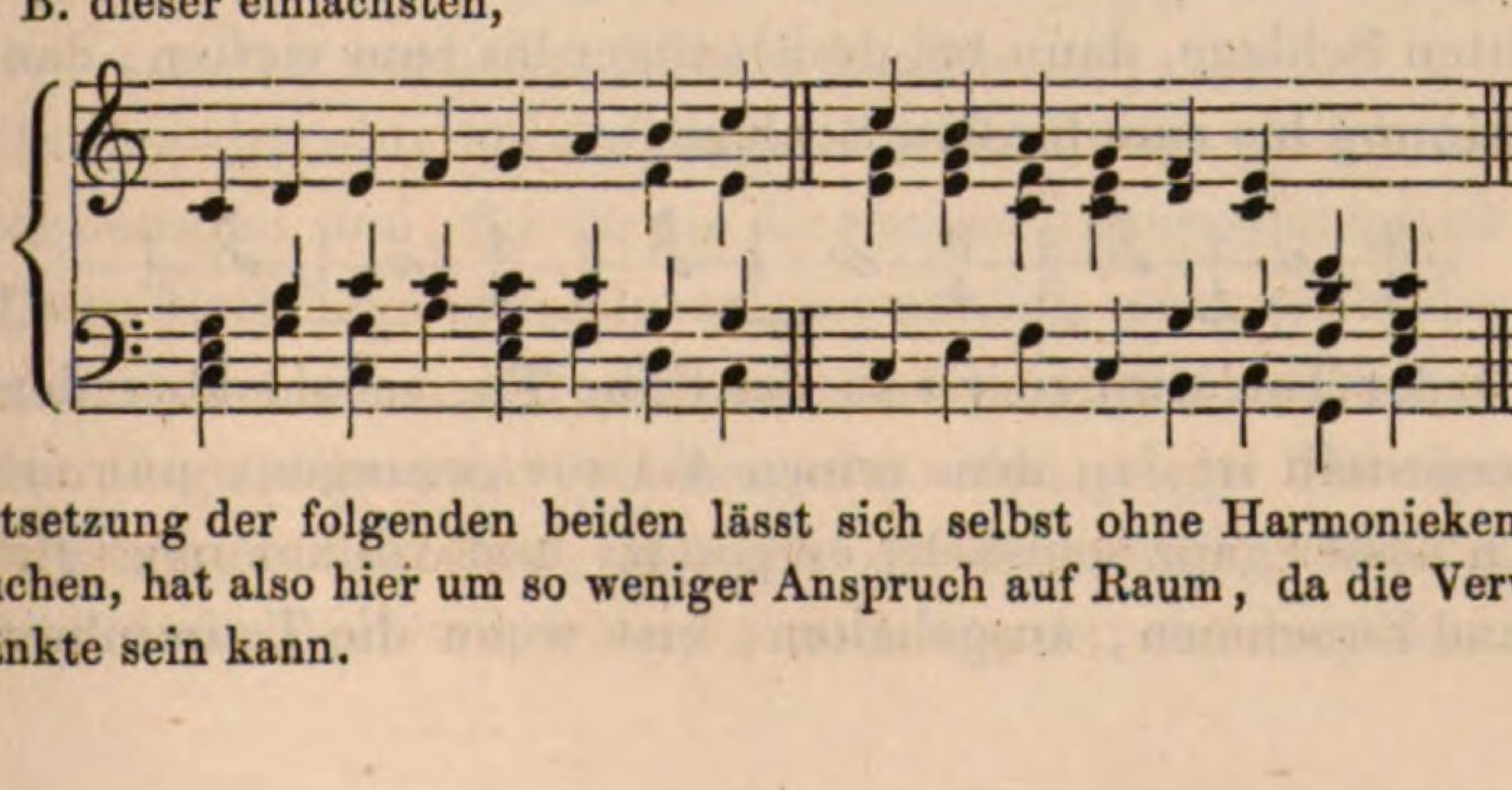
Ist ein Ton unrichtig gefasst, so muss sogleich abgesetzt und nach einer kleinen Ruhe, nach erneutem Vorspielen des Tons von Neuem eingesetzt werden; übereilte Wiederholung würde Wiederholung des Fehlers zur Folge haben, da das Stimmorgan noch auf den falschen Ton (auf den Grad der Spannung, der ihn hervorgebracht) gestellt ist. Kleinen Schwebungen bei einzelnen Stimmen des Chors mag der Lehrer unter dem Singen abzuhelfen versuchen. Zeigt sich aber die Tonfassung unsicher und Wiederholung nöthig, so muss man vor Allem die Schüler anhalten, den Ton nur ganz leise einzusetzen und gleichmässig auszuhalten; heftiger Einsatz und Starksingen setzt sie ausser Stande, fein zu hören und das Stimmorgan sicher zu beherrschen. Ist erst diese Mässigung erlangt, dann kann durch erneutes Vorspielen und durch gewisse Begleitungsweisen der Auffassung nachgeholfen werden.

§. 228.

Der gewöhnliche Fehler ist der, den gefoderten Ton zu tief zu fassen. Ihm kann bei empfänglichem Gehör der Schüler schon dadurch entgegengewirkt werden, dass man den zu tief gefassten Ton durch Nachschlag der höhern Oktave schärft,

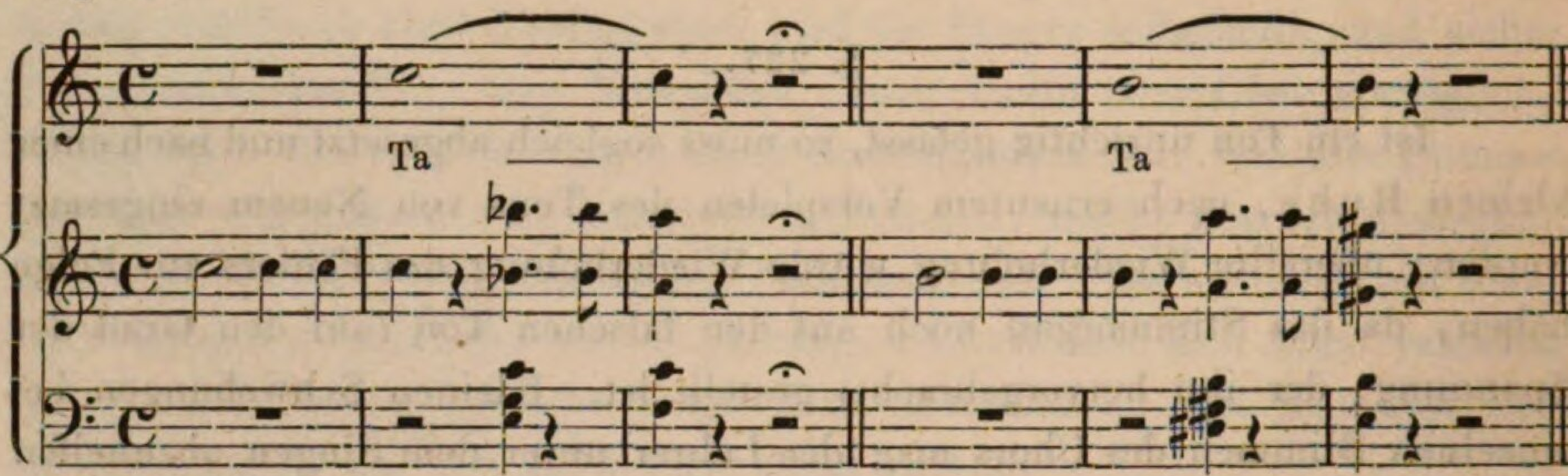


*) Die Fortsetzung dieser Begleitungsweise schliesst sich jeder Harmonisirung der Tonleiter, z. B. dieser einfachsten,



an. Die Fortsetzung der folgenden beiden lässt sich selbst ohne Harmoniekenntniss leicht zusammensuchen, hat also hier um so weniger Anspruch auf Raum, da die Verwendung nur eine beschränkte sein kann.

oder durch Nebenstellung widerstrebender Töne, am besten der Septime des Dominantakkordes gegen den als Oktav' in diesem Akkorde zu fassenden Sington



hinaufdrängt.

Seltner ist der Fehler, den Ton zu hoch zu nehmen. Man kann ihm bei dem Vorhandensein empfänglichen Tonsinns schon dadurch entgegenwirken, dass man den fehlerhaften Ton als Septime des Dominantakkordes fasst und mit Hülfe der danebengestellten Oktave

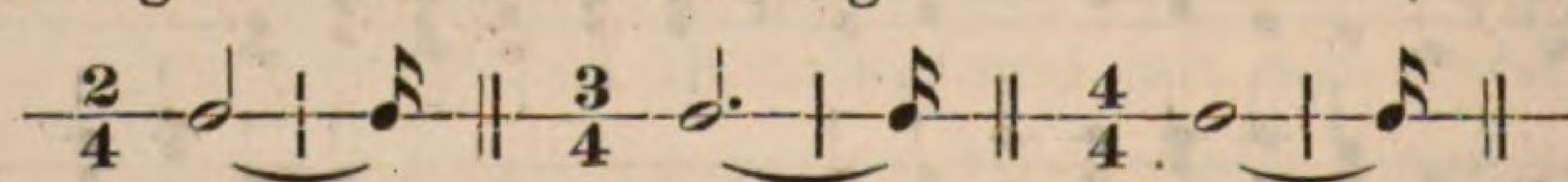


hinabdrückt.

Im Chorgesang würde, der Chor müsste denn sehr schwach besetzt sein, wohl nur das erste Mittel durchgreifen; die andern gehören mehr für die Uebung Einzelner oder Weniger in den Hülfstunden.

§. 229.

Ist ein Ton richtig gefasst, so wird er mit kleinen Ruhepunkten einige Mal wiederholt und damit dem Gehör und Organ eingeprägt. Dann erst lässt man ihn länger, aber bestimmte Zeit hindurch, erst bei zweitheiliger Ordnung bis zum dritten Schlage, dann bei dreitheiliger bis zum vierten, dann bei viertheiliger Ordnung bis zum fünften Schlage



aushalten. Jeder Ton wird zuerst zu der Silbe **Ta**, sobald aber der Stimmanschlag sichergestellt ist, zu dem reinen **A**-Laut gesungen, nur mit mässiger Stärke (noch besser ganz schwach) eingesetzt und vollkommen gleichmässig, ohne Ab- und Zunehmen, ausgehalten; erst wenn die Tonreinheit feststeht,

werden die Töne mit grösserer Stärke, wiewohl stets ohne Heftigkeit, gesungen.

2. Umfang.

§. 230.

Nun ist die Fähigkeit, einen Ton richtig und rein nachzusingen, auf eine Reihe von Tönen auszudehnen — soviel deren jede Stimme bedarf, — die man das Stimmgebiet nennt. Das Stimmgebiet ist, wie schon §. 43 gesagt worden, für jede Stimmklasse ein anderes, bald höher, bald tiefer gelegen. Aber die Natur der Stimme und die Weise, den Sänger in Besitz seines Stimmgebiets zu setzen, ist für alle Stimmklassen und Stimmen dieselbe. Selten oder nie ist das Stimmgebiet von Natur vollständig brauchbar, es muss Schritt für Schritt erworben, erweitert, brauchbar gemacht werden, das Letztere in dem Sinne, dass jede Tonstufe nach Schall- und Klangweise und in Hinsicht auf Tonreinheit den bisher gestellten Foderungen entspreche.

In dieser Weise muss das Stimmgebiet für jede Stimme nach Höhe und Tiefe so weit ausgedehnt werden, als ohne Nachtheil für Schall und Klang, für Tonbeherrschung und Unversehrtheit des Organs geschehn kann. Für die Chorschule bestimmt sich diese allgemeine Foderung dahin: jede Stimmklasse zu dem von ihr zu verlangenden Umfang zu fördern.

Allein es muss hierin, wie überhaupt in der Stimmbildung, mit grosser Sorgsamkeit verfahren, es muss in rechter Weise und am rechten Orte begonnen, mit Umsicht und Ruhe fortgeschritten, niemals zu früh oder zu viel gefodert, nichts erzwungen werden. Jeder Zwang, jede Ueberspannung des Stimmorgans ist nachtheilig und droht vor Allem, gerade dem Zwecke, den man gewaltsam erreichen will, hinderlich zu werden. Uebereiltes und erzwungnes »Hinaufschrauben der Stimme« zur Höhe beeinträchtigt Klang und Reinheit der höhern Tonlagen; »Erpressen« der Tiefe macht die Tiefe und endlich die ganze Stimme rauh, trocken und unsicher in der Reinheit des Tons.

§. 231.

Vor Allem ist erfoderlich, dass die Besitznahme und Ausbildung des Stimmgebiets von der rechten Stelle beginne.

Jede Stimme hat eine Mittellage, ein Gebiet von vier bis sechs Tönen, die ihr die bequemsten sind, für die sie die meiste Bildungsfähigkeit und Ausdauer hat. Diese Mittellage umschliesst (gewöhnlich mehr nach oben als nach unten ausgedehnt) den Sprechton, das heisst die ungefähre Tonhöhe, in welcher man bei ruhiger Gemüthsverfassung zu reden pflegt. Der Sprechton ist bei den Einzelnen verschieden, so auch die Mittellage. Durchschnittlich kann man letztere für den

Bass	auf	die	Tonreihe	$c - g$,
Tenor	„	„	„	$g - \bar{c}$,
Alt	„	„	„	$\bar{d} - \bar{a}$,
Diskant	„	„	„	$\bar{g} - \bar{\bar{c}}$

annehmen, bei Kindern etwas tiefer.

Von der Mittellage aus wird die gesammte Stimmbildung, wird auch die Erweiterung des Stimmgebiets begonnen; aus den tiefern und höhern Stimmlagen, in die man die Stimme allmählich führt, wird stets zur Mittellage zurückgegangen, in der das Organ Erholung und Befestigung findet. Die Mittellage gehört überdem in allen Stimmklassen dem Brustregister an, der wichtigsten und ausdauerndsten Stimmweise, deren Feststellung die nächste Aufgabe bei der Stimmbildung sein muss.

§. 232.

Zuerst sind es also die Töne der Mittellage, die, einer nach dem andern, zur Uebung kommen; man lässt sie in der Ordnung der Tonleiter von unten nach oben singen, also z. B. die Tonreihe des Diskants so

$\bar{\mathbf{g}}$, $\bar{\mathbf{a}}$, $\bar{\mathbf{h}}$, $\bar{\bar{\mathbf{c}}}$;

dann dieselbe Tonreihe abwärts um ein Paar Stufen ausgedehnt,

$\bar{\bar{\mathbf{c}}}$, $\bar{\mathbf{h}}$, $\bar{\mathbf{a}}$, $\bar{\mathbf{g}}$, $\bar{\mathbf{f}}$, $\bar{\mathbf{e}}$,

um die Brusttöne zu vervollständigen. Nun wird wieder diese Tonreihe umgekehrt (also nach der Höhe) geführt und um eine Stufe nach oben

$\bar{\mathbf{e}}$, $\bar{\mathbf{f}}$, $\bar{\mathbf{g}}$, $\bar{\mathbf{a}}$, $\bar{\mathbf{h}}$, $\bar{\bar{\mathbf{c}}}$, $\bar{\bar{\mathbf{d}}}$, $\bar{\bar{\mathbf{c}}}$

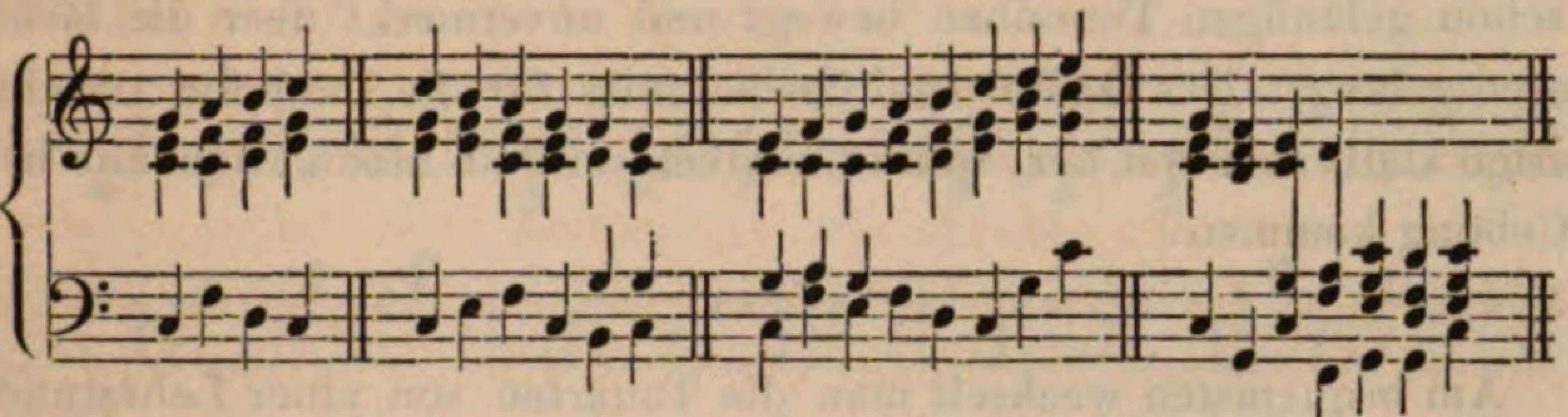
erweitert. Dann würde von $\bar{\bar{\mathbf{c}}}$ aus hinab nach $\bar{\mathbf{d}}$ und $\bar{\mathbf{c}}$, ferner von $\bar{\mathbf{c}}$ hinauf nach $\bar{\bar{\mathbf{e}}}$ geführt werden, vorausgesetzt, dass das Organ sich dazu willig erweist. Das Verfahren für die andern Stimmklassen lässt sich hiernach, mit Rücksicht auf ihre verschiednen Gebiete (§. 43) leicht feststellen.

Die Ausdehnung des Stimmgebiets muss, wir wiederholen es, nur sehr allmählich erfolgen. Besonders nach der Höhe zu muss man die neuen Töne nur leicht und sparsam, gleichsam nur versuchsweise fassen lassen, bei den tiefen Tönen nur halbe Stärke und mässigen Athem anwenden, die tiefsten nur selten zur Uebung ziehn; das Falsett kommt (§. 220) erst zur Uebung, wenn das Brustregister schon einigermaassen sichergestellt ist. Allerdings kann die Chorschule den einzelnen Schüler nicht so sorglich hüten, wie der Einzelunterricht; aber bei der Zergliederung des Chors lernt der Lehrer die Kräfte genugsam kennen und muss um der Schwächern willen (so weit nicht schon die Hülfstunden nachhelfen) lieber ein wenig zögern, als deren Stimmen gefährden.

§. 233.

Bei diesen Uebungen wird jeder Ton in der §. 229 beschriebenen Weise gesungen, nach jedem abgesetzt und dann erst der folgende in gleicher Weise

eingesetzt. Bei den Uebungen können nachfolgende Akkordreihen, die sich den obigen Tonreihen anschliessen,



nebst den §. 228 gegebenen als Begleitung dienen. Sie lassen sich selbst ohne Harmoniekenntniss leicht nach der Höhe und Tiefe verlängern und für jedes Stimmgebiet verwenden.

§. 234.

Ein günstiges Mittel, den Stimmumfang allmählich, gleichsam unvermerkt, zu erweitern, bietet die Anwendung höher oder tiefer gelegener Tonarten, zunächst **Des** und **D** dur, um die Stimmen nach oben, dessgleichen **H** und **B** dur, um sie nach unten auszudehnen. Alle Uebungen, die zuerst in **C** dur angestellt worden, werden in jenen nächstgelegenen Tonarten*) wiederholt, ohne dass man den Wechsel des Tons erwähnt; die Tonreihen der untergeschobenen Tonart (z. B. von **Des** dur **des, es, f, ges**) gelten als Tonreihen von **C** dur und werden hiernach (also die obigen Töne **c**, **d**, **e**, **f**) genannt. Wird die Verwechselung wahrgenommen, so muss die Erklärung genügen: man lasse »höher« (oder »tiefer«) singen.

*) Da es ermüdend wäre, stets dieselbe Begleitung anzuwenden, so setzen wir für Harmonieunkundige ein Paar Begleitungsweisen:



Die Erleichterung, die der Wechsel in den Tonarten bietet, beruht darauf, dass der Schüler seine Stimme in den gewohnten Verhältnissen und in den schon geläufigen Tonreihen bewegt und unvermerkt über die bisherigen Gränzen gelangt. Das Gefühl und Gedächtniss für die Tonhöhe verschiedner Tonarten stellt sich erst her, wenn dieselben und die Modulation zur bewussten Uebung kommen.

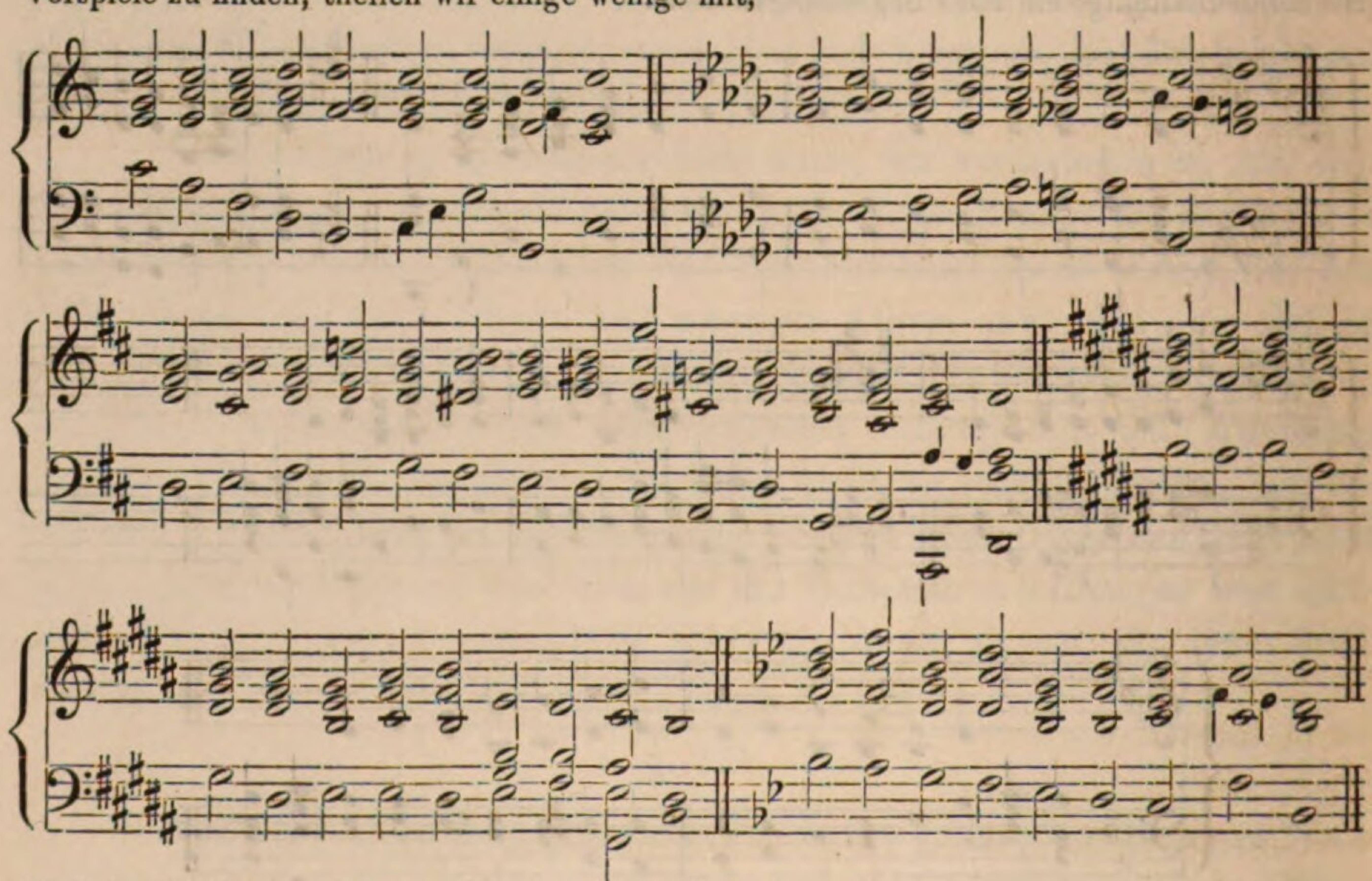
§. 235.

Am bequemsten wechselt man die Tonarten von einer Lehrstunde zur andern, so dass man eine Lehrstunde durch nur in *C*dur übt, die andre Stunde gleich mit *Des* oder *D* u. s. w. beginnt und in dieser Tonart bleibt; hier werden die Sänger den Wechsel kaum gewahr, oder wenigstens nicht durch ihn gestört. Sollen die Tonarten im Laufe derselben Stunde gewechselt werden, so muss eine Pause dazwischentreten, die zu theoretischen Mittheilungen u. s. w. benutzt werden kann, und dann die neue Tonart durch umständliches Vorspiel*) eingeführt werden.

§. 236.

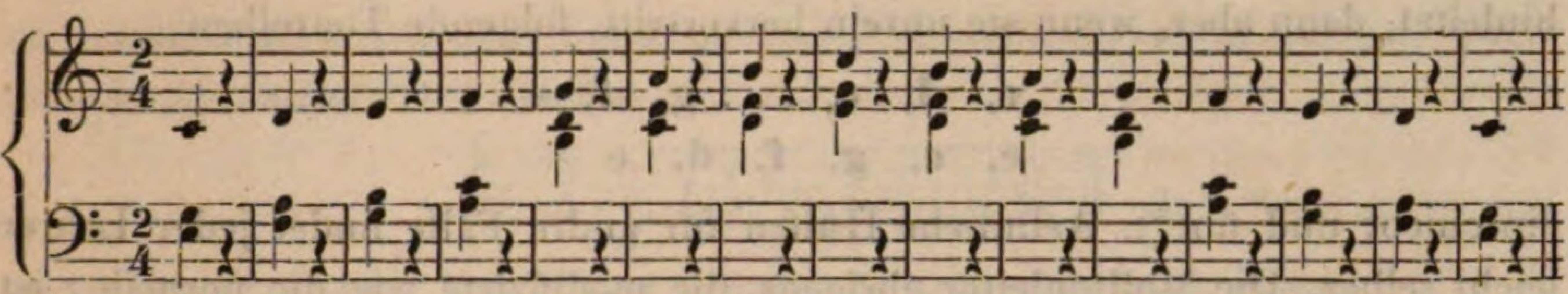
Wenn die Töne des Stimmgebiets nach der eben beschriebenen Weise einzeln, einer nach dem andern, eine Weile geübt sind, müssen sie in engerer Folge gesungen werden, damit sie sich nach Schall und Klang unter einander ausgleichen und die Tonfassung leicht erfolge. Diese Uebung geschieht im Takte und nach den Taktschlägen des Leitenden in der Weise, dass auf den Nieder-

*) Für solche, die sich nicht genugsam in der Harmonie festgestellt haben, um solche Vorspiele zu finden, theilen wir einige wenige mit,



die Jeder leicht in andre Tonarten übertragen kann.

schlag der Ton gegeben, auf den Aufschlag geathmet wird, in ziemlich lebhafter Bewegung, vom tiefsten Ton' aufwärts zum höchsten und umgekehrt. Diese Begleitung,



die beliebig weit nach oben und unten fortgesetzt und leicht in andre Tonarten übertragen werden kann, ist hier die angemessenste, weil sie die fliessendste ist. Die Töne werden auf die leichtfliessende Silbe **La** — **la** gesungen; sollte die Haltung der Zunge nicht sichergestellt sein, so muss statt jener die Silbe **Da** verwendet werden.

Diese Uebung muss neben der ersten fleissig fortgesetzt und selbst bei gutem Erfolge von Zeit zu Zeit wiederholt werden, damit das Stimmorgan (besonders die, die Stimmbänder spannenden und entspannenden Kehlkopfmuskeln) sich zu den bestimmten Graden der Spannung gewöhne, welche für die Tonverhältnisse unsers Musiksystems erfoderlich sind. Die Bewegungen jener Muskeln müssen so sicher und bestimmt zutreffen, wie die Finger eines wohlgeschulten Klavierspielers. Die taktmässige Ausführung und die lebhaftere Bewegung tragen zur Schärfung der Vorstellungs- und Willenskraft bei. Uebrigens darf weder die Bewegung übertrieben, noch die jedesmalige Gränze des Stimmgebiets überschritten werden, wenn nicht die Reinheit der Töne gefährdet werden soll.

§. 237.

Bei den, die Tonleiter durchlaufenden Uebungen bieten erfahrungsmässig gewisse Stufen oft besondre Schwierigkeit. Anfänger nehmen im Laufe der Durtonleiter leicht

die vierte Stufe (also *f* in *c d e f*) zu hoch,

die dritte und sechste (also *e* und *a* in der Durtonleiter von *C*) zu tief,

aus Gründen, die hier nicht erörtert werden können. Wird die umgestaltete Molltonleiter (von der im folgenden Buche die Rede ist), also von *D* moll

d e f g a h cis d

und: *d c b a g f e d*

durchgegangen, so nehmen sie im Hinaufsteigen öfter

die dritte Stufe (*f*) zu hoch,

die sechste (*h*) zu tief,

im Hinabsteigen aber

die sechste zu hoch,

weil die Erinnerung an die Durtonleiter irre führt.

Man steuert diesen Verirrungen, wenn man den unsichern Ton in wech-

selnden Verbindungen vorführt, z. B. in Dur auf die Quarte zwar zunächst in gerader Richtung (mit

c d e f)

hinleitet, dann aber, wenn sie unrein hervortritt, folgende Tonreihen

c, d, e, . . . g, f, —

c, e, g, f, d, e —

einschiebt und übt*). Aehnliche Hülfen für andre Fälle findet jeder Lehrer leicht selber. Die Molltonleiter übrigens, die modifizirte wie die normale, ist für die Uebung in der Chorschule nicht wichtig.

§. 238.

Wenn endlich diese Hülfen nicht genügen, oder die diatonische Tonfolge wegen Sprödigkeit des Organs oder Unentwickeltheit des Gehörs nicht gelingen will, dann schickt man oft mit gutem Erfolg akkordische Uebungen, und zwar auf dem Sextakkorde,

e g c

voraus und lenkt von da durch

e g f e, c e d c

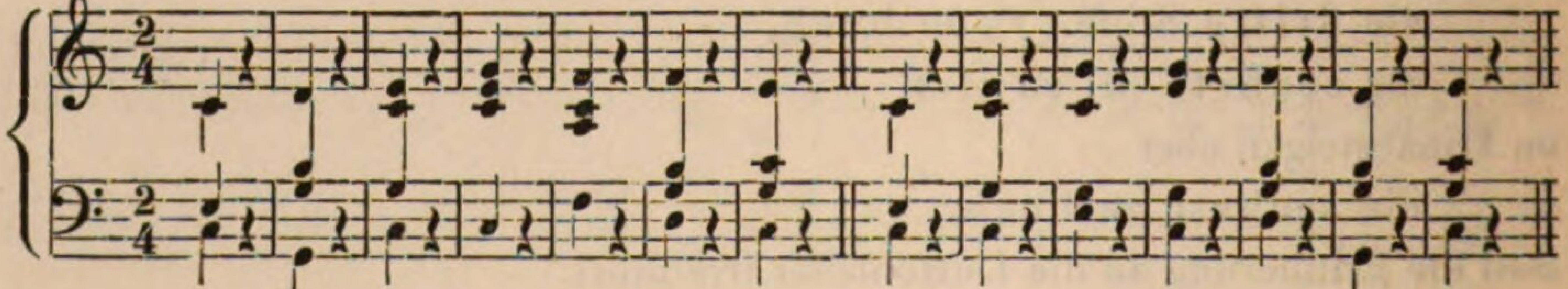
wieder in die Tonleiter ein.

3. Ausgleichung und Tonverbindung.

§. 239.

Sobald ein mässiges Stimmgebiet einigermaassen sichergestellt ist, kommt es zunächst darauf an, alle Töne desselben unter einander **auszugleichen**, nämlich dahin zu sehn, dass alle in gleicher Schallstärke, Schalldauer und Klangweise hervortreten. Nur die äussersten Töne werden (§. 232) kürzer und schwächer genommen, bis auch sie sicher und ohne Anstrengung gefasst werden können. Die letzte, §. 236 gezeigte Darstellungsweise der Tonleiter, in gesonderten Tönen, bietet sich hierzu als erstes Mittel; sobald die Tonreihen einigemal durchgegangen sind, muss auf die Ungleichheiten hingewiesen und zur Ausgleichung geleitet werden, wobei es vortheilhaft ist, die stärker hervortretenden Töne zu mässigen und allmählich erst die ganze Tonreihe zu

*) Die Begleitung kann so,

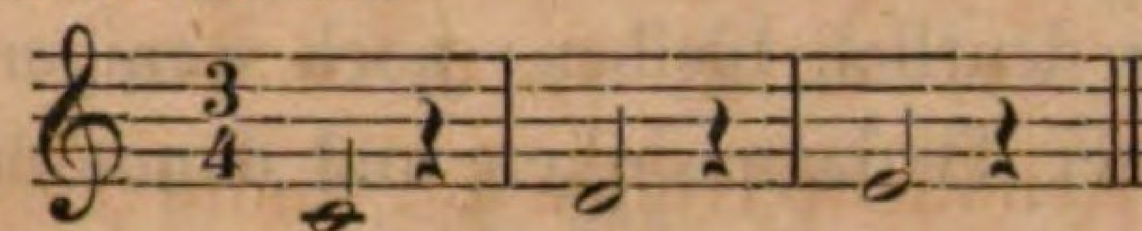


oder nach Belieben anders erfolgen.

stärken. Für den Zweck der Ausgleichung ist Anfangs gut, die Tonreihe durch Ruhepunkte, z. B. in diese Gruppen

c d e, e f g, g a h c,

zu zergliedern, dann aber die Töne durch Anwendung eines breitern Taktmaasses, zunächst Dreivierteltakt


u. s. w.

zu verlängern, damit Lehrer und Schüler sie besser ermessen können.

§. 240.

An die langsame Durchführung der Tonleiter (§. 229) schliesst sich die Verbindung von zwei und mehr Tönen, zunächst die erstere, an. Die Tonverbindung (*legato*), in welcher ein Ton dem andern lückenlos folgt, ist der Gegensatz zu dem Lockersingen, zu der Folge von vereinzelten, durch Absätze (Pausen) getrennten Tönen. Dieser Gegensatz erstreckt sich sogar auf die Richtung der Uebungen; die lockere Tonfolge wird besser in aufwärts gehender Richtung, Tonverbindung besser in abwärts gehender zu üben begonnen.

§. 241.

Man beginnt dieselbe mit der abwärts steigenden Tonleiter und lässt diese in viertheiliger Ordnung so singen, dass die Töne auf den ersten und dritten Schlag fallen, die zweiten und vierten Schläge aber pausirt werden; diese lockere, schon §. 236 gezeigte Darstellung der Tonreihe soll die Töne rein feststellen und einprägen. Dann lässt man den ersten von je zwei Tönen zwei Schläge halten, auf den dritten Schlag den nächsten tiefern Ton fallen, auf den vierten Schlag absetzen oder Athem nehmen. Zu der ersten Uebung werden die Tonnamen gebraucht, zu der zweiten Anfangs auch, dann zu jedem der zwei Töne die Silbe **La**. Nun erst setzt man statt des wiederholten **La** ein einziges zu zwei Tönen auszuhaltendes, geht von da, den Einsatz zu schärfen, auf die Silbe **Ta** und zuletzt auf das reine **A** über, so dass die Reihenfolge der Uebungen sich in dieser Weise



zeichnet.

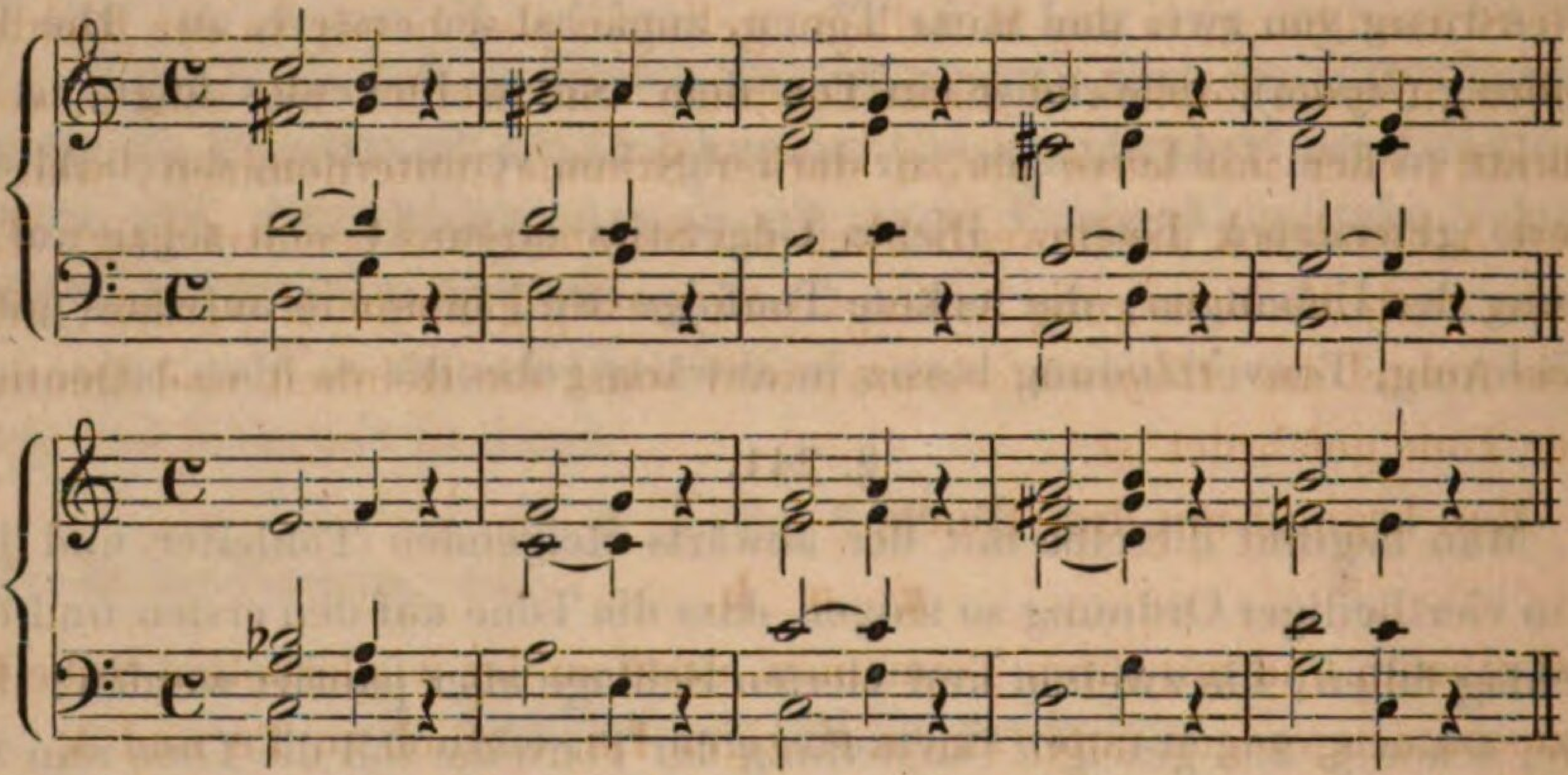
§. 242.

Jeder Ton muss hierbei deutlich vom andern unterschieden, bei der dritten Uebung weder Tonabsatz noch Lautwiederholung (Ta-a, A-a) fühlbar, eben so wenig aber ein Ton in den andern hinübergezogen*), es darf

*) Ueberziehn eines Tons in den andern (Portament), so dass zwischen beiden noch andre unbestimmbare Abstufungen der Höhe oder Tiefe zur Ansprache kommen, ist im Chor-

nichts hörbar werden, als der ganz bestimmte erste und der vom ersten Augenblick an eben so bestimmte zweite Ton. Man erleichtert die Tonverschmelzung, wenn man den ersten der beiden Töne fest einsetzt und den zweiten mit etwas geringerer Stärke folgen, auch den letzten Ton leichter enden, gleichsam ausgehn lässt. Doch darf dies Ausgehnlassen nicht zu weit getrieben werden, die Töne müssen durchweg deutlich bleiben; noch weniger darf die Stimme bei dem Ausgange zu tieferer Tonlage sinken und damit die Reinheit des Tons verloren gehn.

Als Begleitung für diese Uebung dient die in der Anmerkung zu §. 228 gegebne Akkordreihe, von der zwei und zwei Akkorde verbunden werden. Zum Einschärfen der Tonreinheit kann auch so



begleitet werden. Alle diese Begleitungen sollen indess nur zur Stütze für die ersten Uebungen dienen, bald muss man die Schüler anhalten, die Tonverbindungen ohne Begleitung auszuführen, indem man erst die beiden Töne vorspielt, dann blos den ersten angiebt.

4. Beweglichkeit.

§. 243.

Die Verbindung von je zwei Tönen führt zu der von drei und mehr, und begründet zugleich eine neue Fertigkeit, deren der Sänger bedarf, nämlich der, eine Reihe von Tönen in lebhafter Bewegung auszuführen. Sowohl dem Zweck der Bewegung als der Zahl der Tonformen nach, die mit Geläufigkeit auszuführen sind, hat der Chorgesang weit weniger zu leisten, als der Sologesang; billigerweise kann jenem keine schnellere Bewegung zugemuthet werden, als ungefähr Sechszehntel im *Allegro moderato*, und keine andern Formen, als einfache, auf die diatonische Tonfolge (später allenfalls mit einigen fremden Hülfstönen gemischt) oder auf die einfachsten Akkorde gegründete,

gesang' unstatthaft (und im Sologesang auch nur mit Maassen anwendbar), weil mehrere Stimmen nicht füglich im Stande sind, das Ueberziehn gleichmässig auszuführen; auch entspricht diese Ausdrucksform nicht dem positiven Chorkarakter.

während andre Formen (z. B. chromatische Folgen und der Triller) für den Chor weder ausführbar sind, noch seinem Sinn entsprechen. Von diesen Beschränkungen aber abgesehn, bedarf nicht blos der Chorsänger der Anlernung zu lebhafter fliessenden Tonfolgen, weil sie in den Kompositionen gefodert werden, sondern die Uebung dient auch zur Schmeidigung und Ausgleichung der Stimme.

§. 244.

Die Uebungen schliessen sich der vorhergehenden zur Verbindung zweier Töne an, setzen aber sichere Beherrschung der Tonreihe nach Reinheit und Schallmaass voraus, innerhalb der sie stattfinden sollen. Sie beginnen, wie alle Stimmübung, in der Mittellage, gelingen aber besser in der Richtung nach oben, müssen folglich in dieser beginnen. Sie werden mit sehr mässiger Schallkraft, eher mit leiser als zu starker Stimme, unternommen, weil der heftigere Athemdruck die Beweglichkeit des Stimmorgans beeinträchtigt. Endlich muss auch die Bewegung Anfangs sehr mässig genommen werden, allenfalls wie Achtel des *Allegro moderato*, weil sonst die Reinheit und Deutlichkeit der Töne gefährdet ist.

Man beginnt mit drei Tönen,

g a h,

die erst einzeln und mit ihren Tonnamen, dann zu der wiederholten Silbe **La**, dann zusammengezogen unter einem einzigen **La**, endlich zu **Ta** und **A**



gesungen werden; der erste Ton erhält einen kleinen Nachdruck, der letzte muss leicht ausgehn, auch ein wenig kürzer genommen werden, ohne dass jedoch die Deutlichkeit leidet. Diese Uebung wird auf

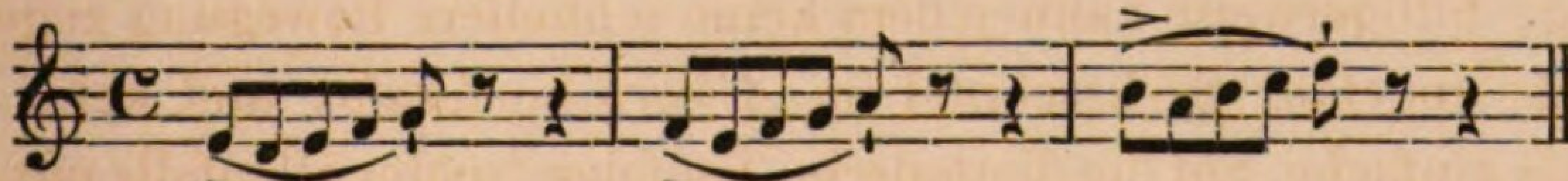
$\bar{a}$ $\bar{h}$ $\bar{\bar{c}}$ und **$\bar{h}$ $\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{d}}$**

wiederholt, dann mit

$\bar{\bar{c}}$ $\bar{h}$ $\bar{a}$, h a g, a g f, g f e

abwärts geführt.

Aus dieser Uebung geht zunächst die nachfolgende

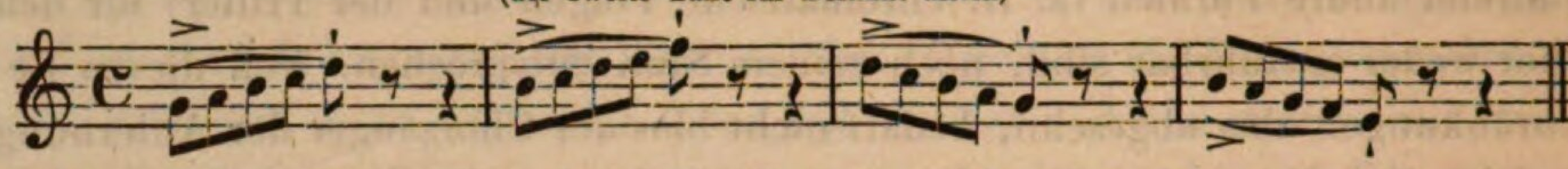


und ihre Verkehrung



dann die letzte, die der Chorschule unerlässlich ist,

(der zweite Takt für Diskant allein)



hervor; dem Lehrer muss die Bildung ähnlicher und grösserer Tongruppen z. B.



und



überlassen bleiben, wofern er deren anwendbar und nöthig findet. Jedenfalls scheint es damit Zeit zu haben, bis man ihrer zu bestimmten Tonwerken bedarf; dann können sie vorweg geübt werden. Die Schule hat nur anzubahnen und sicherzustellen, die Ausübung vollendet jede Fertigkeit, indem sie zu ihrer Bethätigung schreitet. Ein Nachtrag der vorstehenden Aufgaben findet sich übrigens bei Gelegenheit der Hülfstöne und Durchgänge, im dritten Abschnitt der zweiten Abtheilung des folgenden Buchs.

Besondrer Begleitung bedürfen die vorstehenden Uebungen nicht; sie werden erst vorgespielt, dann wird nur der erste Ton jeder Gruppe angeschlagen; nöthigenfalls finden sich Akkorde für jede Tongruppe, wenn man den ersten und letzten Ton zusammenfasst.

Zweites Buch.

Ausführung.

Zweites Buch.

Ausführung.

Vorbemerkung.

§. 245.

Dieses Buch ist bestimmt, das Lehrverfahren zur Anschauung zu bringen, angeknüpft an die Methode zur Treffbildung, den der Chorschule vorzugsweis' angehörigen Lehrgegenstand.

Es war dabei weder manche Wiederholung aus dem ersten Buche zu scheuen (damit das Verfahren vollständig überblickt werden könne), noch durfte man berücksichtigen, dass für einen Theil der Lehrer die Umständlichkeit der Darstellung überflüssig sein könnte. Bei der Wichtigkeit, Chorbildung weithin verbreitet zu sehn, ist es bei weitem vorzuziehn, lieber Einigen Ueberflüssiges zu bieten, als Andern Ungenügendes.

§. 246.

Bis zur Einführung des gemischten Chorgesangs ist das Lehrbuch für Diskant- und Altstimmen eingerichtet. Die Anwendung auf Tenor- und Männerstimmen bedarf keiner besondern Lehre; die Männerstimmen führen dieselben Uebungen von selber eine Oktav tiefer aus. Das Weitere bringt die dritte Abtheilung.

Erste Abtheilung.
Einstimmiger Gesang.

Erster Abschnitt.
Feststellung der Grundlagen.

1. Einsatz des einzelnen Tons.

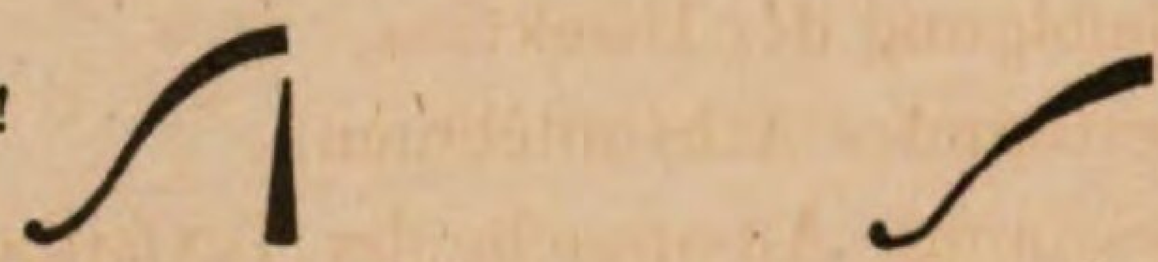
§. 247.

Der Lehrer kündigt an, dass die Silbe

Ta

mit Entschiedenheit und kräftig ausgesprochen werden solle, und zwar von Allen gleichzeitig auf seinen Wink; mit dem Aufheben seiner Hand solle Jeder Athem nehmen, mit dem Niederschlage die Silbe laut und bestimmt,

aber ohne Heftigkeit aussprechen, mit dem Aufheben der Hand solle Jeder schweigen, bis dahin aber den Laut aushallen lassen. Die Handbewegungen

Athem !

Aussprache
des Ta, festgehalten bis zum Aufschlag.

werden gezeigt, die Ausführung mit der ganzen Klasse versucht. Der Niederschlag muss mit einem raschen Zuck erfolgen.

Zeigen sich erhebliche Fehler im Athemnehmen, in der Lautbildung, im Schallmaasse, so werden sie zur Sprache gebracht und so weit, als mit einigen Versuchen gelingen will, verbessert. Das Weitere wird hier wie überall von wiederholten Versuchen und Uebungen erwartet, Fehler Einzelner oder eines Theils der Schüler werden den Hülfstunden zur Beseitigung überwiesen.

Der Versuch — mit mässiger Bewegung (etwa Viertelbewegung im *Allegro moderato*) und mit Ruhemomenten nach jeder Ausführung — wird einigemal wiederholt, auch in den nächsten Lehrstunden noch einigemal den weitern Uebungen vorausgeschickt. Er dient als erste Uebung im Athemnehmen, im Schallmaass, in der Lautbildung und im Beobachten rhythmischer Ordnung und der Taktschläge.

§. 248.

Jetzt bestimmt der Lehrer, dass dieselbe Uebung auf einem bestimmten Tone, der zuvor zu Gehör gebracht werden würde, wiederholt werden solle, dass er den Ton auf dem Instrument' und mit seiner Stimme angeben werde und dass dann, auf seinen Wink, wie zuvor, Alle Athem nehmen, Alle die Silbe **Ta**, diesmal aber in der angegebenen Tonhöhe, einsetzen und bis zum zweiten Aufschlag' aushalten, mit dem letzten Wink aber schweigen sollten.

Der erste hier zu gebende Ton ist eingestrichen **g**, der dem Diskant und Alt vollkommen gut zu Gebote stehn muss. Er wird zu Gehör gebracht, wie §. 223 gezeigt worden, und nach Taktschlag, wie zuvor die Silbe **Ta**, von Allen laut und bestimmt, aber ohne Heftigkeit, zu der Silbe **Ta** gesungen. Vor Allem wird auf bestimmten und muthigen Einsatz und Abbruch — also auf genaue Beobachtung der Taktschläge — gesehn, etwaige Heftigkeit, schreierischer Stimmgebrauch beseitigt und darauf gehalten, dass die Aussprache der Textsilbe nicht dem Ton vorausgeschickt werde, sondern auf den Ton selber falle, dass auch kein Vorton erscheine, von dem aus man erst in den gefoderten Ton hinaufbiege.

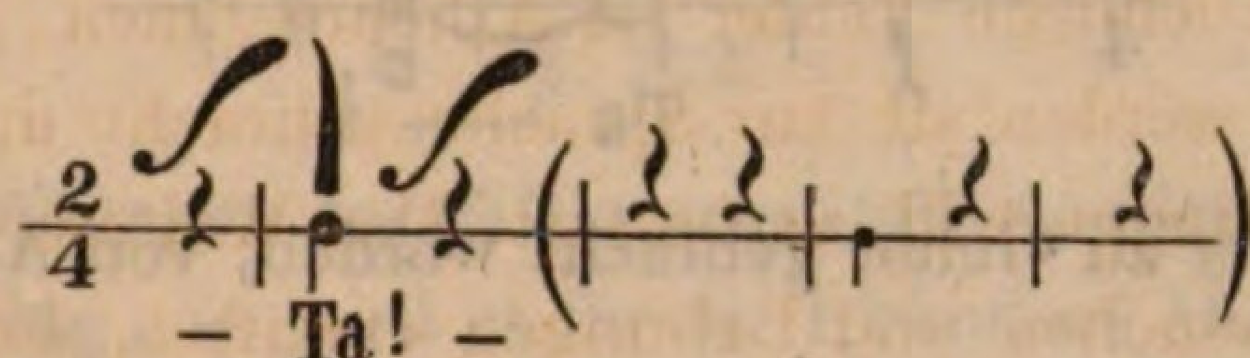
Zu all diesen Berichtigungen wird der Versuch mehrmals wiederholt und erfoderlichen Falls schon zur Sonderung des Chors (§. 93) geschritten, um die Fehlenden sicherer zu erkennen und durch Erläuterung und Verweisung auf die Bessern zurechtzustellen.

§. 249.

Diese Uebungen haben

Befolgung der Direktion,
bestimmtes Athemnehmen,
bestimmte Aussprache der Textsilbe,
bestimmte Fassung des Tons,
bestimmten Absatz,
bestimmtes Schallmaass

zum Zwecke. Sie ordnen sich insgesammt in dieser Weise,



zu welcher der Zusatz in der Parenthese sofortige Wiederholung des Versuchs andeutet.

Jetzt muss Reinheit des *Stimmklangs*, Richtigkeit und Reinheit des Tons festgestellt werden. Der Lehrer weiset darauf hin, dass er bisher stets zweierlei Bewegungen gemacht, Aufschlag und Niederschlag, und dass zum Niederschlag Laut und Ton angegeben, zum Aufschlag aber geschwiegen und Athem genommen sei. Nun solle der Ton länger gehalten werden, und zwar genau in dieser Weise, —



so dass mit dem ersten Niederschlage der Ton eingesetzt, mit dem zweiten Niederschlag' abgesetzt werde; der Ton sei wie bisher einzusetzen und in gleicher Stärke, ohne Nachlass oder Steigerung auszuhalten.

Dies wird, unter sorgfältiger Vorausangabe des Tons, einigemal ausgeführt und vor Allem wieder genaue Befolgung der leitenden Taktschläge durchgesetzt. Zunächst führt dann der Lehrer *Zählen* zu dem auszuhaltenden Ton unter Beibehaltung der Taktschläge



ein, mit der Bestimmung, dass mit dem zweiten Ausrufe des

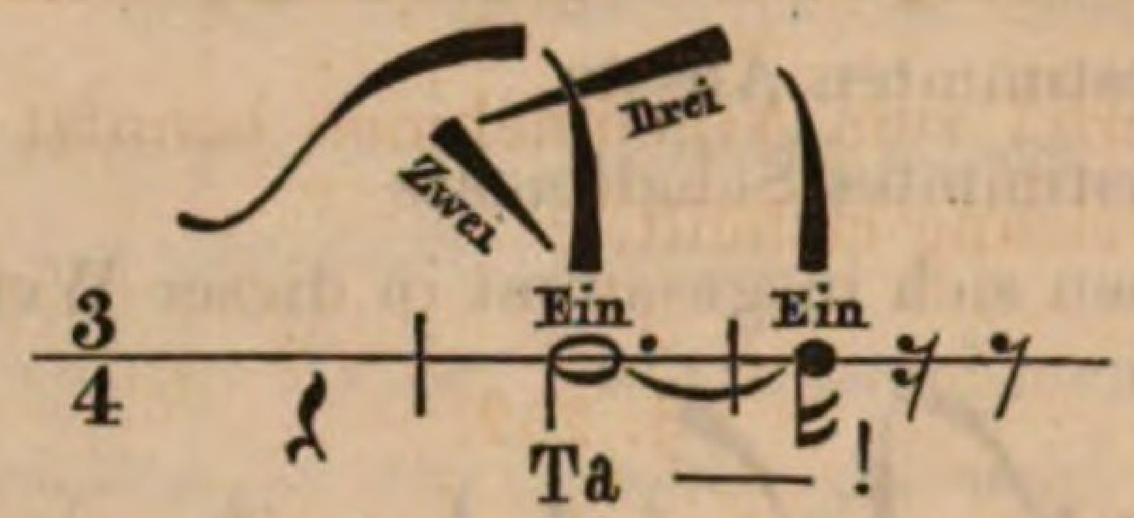
Ein!

augenblicklich Alles schweige. Darauf muss das Aushalten ein wenig verlängert werden, damit der Ton Allen deutlich zu Gehör komme. Der Lehrer bevorwortet, dass er zwischen Nieder- und Aufschlag noch einen Seitenschlag

(von unten nach seiner Linken schräg empor) einfügen, mithin drei Schläge führen und dazu

Ein! Zwei! Drei!

zählen werde; mit dem nächsten (zweiten) Ruf »Ein!« müsse der Ton augenblicklich abgesetzt, bis dahin gleichmässig ausgehalten werden. Die Weise der drei Schläge wird gezeigt und dazu



der Ton g̅, nachdem er zu Gehör gebracht worden, von Allen gesungen.

§. 250.

Mit der Verlängerung des Tons kann derselbe vom Lehrer und den Schülern erst in voller Klarheit gefasst und seine Richtigkeit und Reinheit, wie auch der Stimmklang mit voller Sicherheit beurtheilt werden; diese Eigenschaften festzustellen, nachdem zuvor alle übrigen Bedingungen des Toneinsatzes erfüllt worden, ist jetzt Hauptsache.

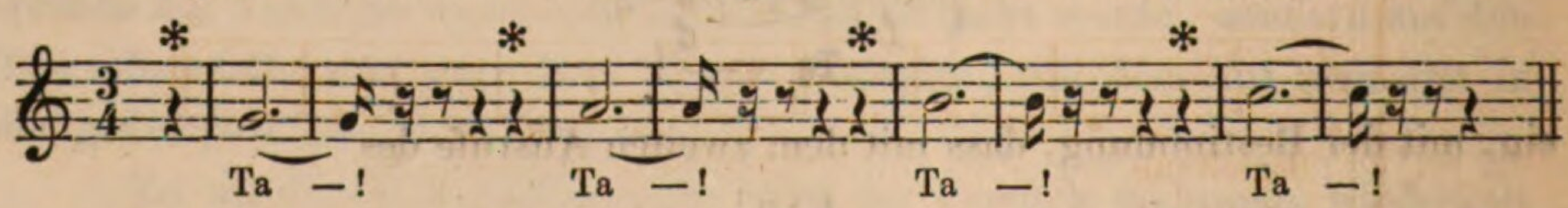
Nun muss auch, selbst wenn Klang und Tonhöhe richtig getroffen wären, der Chor zergliedert werden, wie §. 95 gezeigt worden, einstweilen, ohne Rücksicht auf die Stimmklassen, in zwei, dann in vier und noch mehr Theile, nöthigenfalls (bei unbefriedigender Leistung) bis zu den Einzelnen hinab. Dies geschieht vor Allem, damit der Lehrer die Leistung der Einzelnen sicherer erkenne, dann aber auch aus Rücksicht auf die Schüler; denn der Mitwirkende ist weniger im Stande, den gesungnen Ton zu beurtheilen, als der Zuhörende.

Bei dieser Uebung wird vor Allem die Klangweise (Stimmansatz u. s. w.) geregelt, dann, sofern es nöthig ist, die Tonhöhe berichtigt. Die Fehlenden werden, wenn sie nicht sofort zum Rechten zu bringen sind, in Hülfstunden nachgeübt, alle, die denselben Fehler haben, vereint.

2. Tonreihe.

§. 251.

Diese Uebung wird einigemal auf demselben Tone, **g̅**, dann auf den drei nächsten höhern Tönen, **a̅**, **h̅**, **c̿** wiederholt, wie oben gezeigt worden, dann aber die ganze Reihe dieser Töne in gleicher Stärke und festem Taktmaasse



ausgeführt. Auf dem je dritten Viertel wird Athem genommen; dies ist hier durch das Zeichen * angedeutet. Auf dieselbe Weise wird dann die Tonreihe von **c̿** bis **e̅**, dann die Tonreihe von **g̅** bis **c̅**, dann die Tonreihe von **c̅** bis **g̅**,

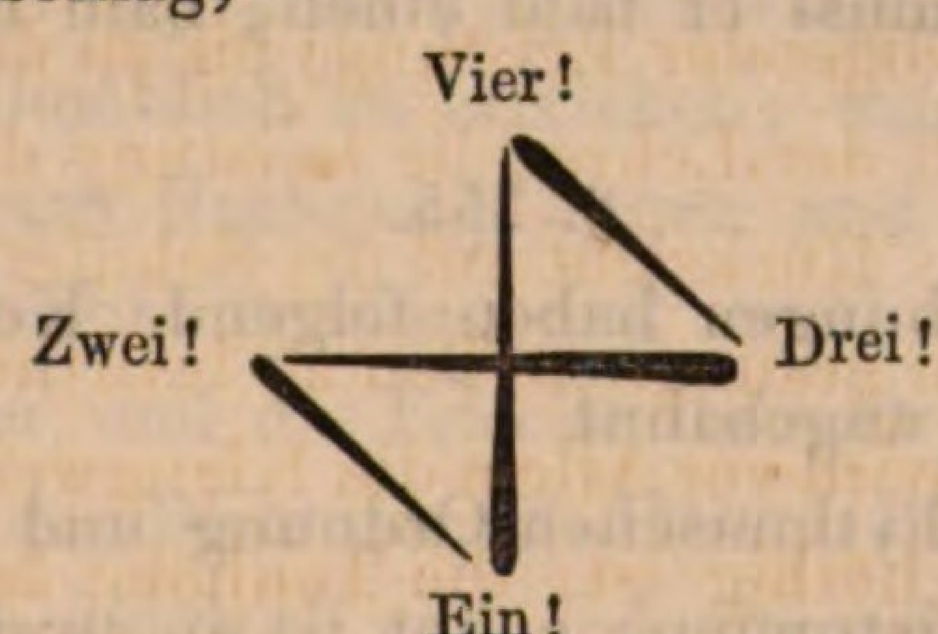
endlich die vollständige Tonleiter von $\bar{c}$ bis $\bar{\bar{c}}$ oder $\bar{\bar{d}}$ aufwärts und von $\bar{\bar{c}}$ bis $\bar{c}$ abwärts gesungen. Dies geschieht zuerst in breiter Darlegung jedes Tons, wie die vorstehenden Noten angeben, dann (mit der Begleitung aus §. 236) in lebhafterer Folge und kürzerer Haltung,



wobei jedes zweite Viertel zum Athemnehmen benutzt wird. Das erste Buch hat zu dem Allen Anweisung ertheilt.

§. 252.

Sind die Vorübungen sorgfältig angestellt worden und die Anlagen der Schüler nicht zu gering, so wird es für die lebhaftere Durchführung der Tonleiter nur der vorgängigen Angabe des ersten Tons, $\bar{c}$, bedürfen. Zeigt sich Unsicherheit im Einsatz der folgenden Töne, so kehrt man zum Dreivierteltakt zurück und bestimmt, dass jeder Ton zwei Viertel lang gehalten, der dritte Schlag aber zum Athemnehmen benutzt werde. Zu diesem dritten Schlage giebt dann der Lehrer den folgenden Ton auf dem Instrument' an. Gelingt auch dies nicht, so kann schon hier das viertheilige Maass eingeführt werden, um mehr Musse für Auffassung der einzelnen Töne zu schaffen. Der Lehrer kündigt an, er wolle nun mit vier Schlägen, Niederschlag, Seitenschlag links, Seitenschlag rechts, Aufschlag, —



leiten; zwei Schläge solle jeder Ton gehalten, zwei geruht werden, auf dem letzten solle man Athem nehmen und zugleich werde er dazu den folgenden Ton im voraus angeben.

Die Begleitung mit dem voraus angeschlagenen Tone stellt sich mithin so



dar und kann nach §. 228 leicht weitergeführt werden.

§. 253.

Werden die Töne wohl richtig gefasst, ist aber ihre Reinheit noch nicht befriedigend, so genügt bisweilen schon schärfere Herausstellung der Singtöne in der Begleitung, um die erwünschte Reinheit zu gewinnen. Die nächstliegende Begleitungsform (§. 144) ist Verdopplung der Singtöne in der höhern Oktave, nachdem der erste Ton vollkommen (§. 223) festgestellt worden, und Begleitung mit Sextakkorden, wie §. 236. Dies ist das einzige für Chorübung bequeme Mittel. Muss Einzelnen in den Hülfstunden nachgeholfen werden, so kann man zu tief oder zu hoch gefasste Töne durch die bereits §. 228 angegebnen Harmoniemittel reinstimmen. Sie sind indess, wie gesagt, mit Vorsicht und mehr für einzelne Töne verwendbar, da ihre Fortführung in fremdartige Modulationen führt.

Sobald die Singenden sich sichergestellt finden, fällt diese künstlichere Begleitung und das Voranschlagen der Töne weg und wird auf die einfachen Weisen zurückgegangen.

§. 254.

Vom Beginn der hier angeordneten zusammenhängenden Uebungen ist der Schüler anzuhalten, die Taktschläge leicht und leise (§. 108) mitzumachen, während der Lehrer die Takttheile durch die kurz, aber nicht heftig oder schallend ausgesprochenen Zahlwörter

Ein! Zwei! u. s. w.

bezeichnet. Gelegentlich muss er bald einen, bald den andern Schüler statt seiner zählen lassen.

§. 255.

Die bisherigen Uebungen haben folgende Kenntnisse und Geschicklichkeiten festgestellt oder angebahnt.

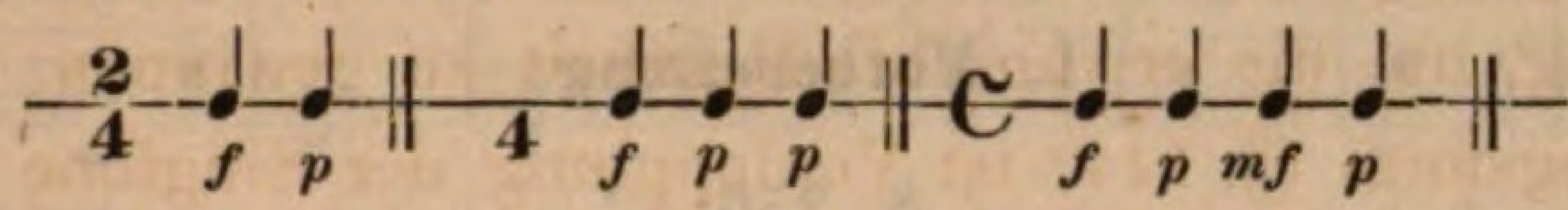
1. Befolgung der rhythmischen Ordnung und damit zugleich Ordnung der gemeinschaftlichen Leistungen; geübt ist an zwei- und dreitheiliger, vielleicht auch viertheiliger Ordnung gleicher, unzergliederter Takttheile. Das Gefühl der Taktordnung muss hierbei der Lehrer wecken, indem er die Hauptmomente durch scharfen Niederzuck des auf sie fallenden Taktschlags (bisweilen, besonders bei grösserer Schülerzahl oder geringerer Empfänglichkeit, durch hörbares, aber nicht heftiges Aufschlagen), im Gegensatze zu den weicher und rundlicher zu führenden Bewegungen für die Nebentheile,



dessgleichen durch schärfere Betonung des

»Ein!«

im Gegensatze zu dem leichter auszusprechenden »Zwei« und »Drei«, — oder in viertheiliger Ordnung durch Betonung des »Ein« und »Drei« (das »Ein« noch stärker als »Drei«) hervorhebt. Ungefähr kann man sich dies so



vorstellen, wenn man den Gegensatz von *f* und *p* mildert.

Diese Ordnung muss von Anfang an bestimmt, ja mit Schärfe den Schülern eingeprägt, Zeitmaass und Betonung ihnen ganz fest angeeignet, besonders Anfangs hierauf unnachlässlich gehalten werden. Erst später, wenn der rhythmische Sinn ganz sichergestellt ist, kann man von dieser Strenge gelegentlich nachlassen und dem Wellenschlage des Gefühls so viel Spielraum gewähren, als überhaupt der Chorgesang zulässt.

2. Athemnehmen, Schallmaass und Klangweise der Stimme. Hier muss vor Allem den nachhaltig wirkenden Verwöhnungen — Singen bis zur Athemlosigkeit, heftigem oder falschgerichtetem Athemnehmen, schreierischem oder dumpfem Stimmschall, Gaum- oder Nasenklang und ähnlichen Widrigkeiten — entgegengetreten werden. Indess darf man nicht alsbald volles Gelingen erwarten oder erzwingen wollen; dies liegt ausser dem Vermögen der Schüler, deren Sinn erst für klare Auffassung des Richtigen geschärft, deren Organ erst für dessen vollkommne Darstellung, vielleicht nach langer Verwöhnung geschickt werden muss.

3. Reinheit der Aussprache und des Tons sind ebenfalls angebahnt, aber nicht anders als allmählich zu erreichen; man muss der Unentwickeltheit des Sinns und Organs Rechnung tragen und lieber allmählichem Fortschritte vertrauen, als durch Ungestüm und zweckwidrige Beharrlichkeit den guten Willen der Schüler und die Frische ihrer Organe gefährden. Ohnehin wirkt das Uebergewicht des Richtigen (§. 92) von Stunde zu Stunde kräftiger gegen die Abweichungen, die doch nur, jede für sich genommen, vereinzelten oder wenigen Schülern inwohnen.

Ausdrücklich sei wiederholt, dass auf dieser Stufe der Anlernung jede theoretische Mittheilung soviel wie möglich ausgeschlossen, oder auf das eben jetzt praktisch Nothwendige beschränkt bleibt. Das Taktwesen (das wir der Kürze halber unter seinem technischen Namen aufgeführt haben) wird nicht erläutert, sondern nur äusserlich bezeichnet, es giebt jetzt für den Schüler noch keine Viertel, Taktarten, Pausen u. s. w., sondern nur Schläge oder Winke, den Einsatz u. s. w. zu bezeichnen; von Tonart, Tonleiter u. s. w. ist noch nicht die Rede, Alles, besonders die Organbildung, wird soviel wie möglich ohne weitere Erörterung dargestellt und geübt und nur im Nothfall (§. 114 u. a.) und vorübergehend der theoretischen Anleitung unterzogen.

Zweiter Abschnitt.

Treffübungen auf Grundlage der Durtonleiter.

1. Vorbereitung.

§. 256.

Den Schülern wird nun gesagt, dass die bisher von ihnen geübten Töne jetzt zum Gesange verwendet werden sollten und dass sie vor Allem im Stande sein müssten, jeden derselben auf Verlangen ohne Einhülfe sicher anzugeben.

Jetzt erst werden die Tonnamen

c d e f g a h c

mitgetheilt und vor- und rückwärts durch mehrmaliges Aufsagen von allen Schülern eingeprägt. Auch dies geschieht in taktischer Ordnung, wie hier

c d | e f | g a | h c ‖

dargestellt ist, so dass den Schülern wieder zweitheilige Ordnung (mit Betonung der Hauptheile) entgegentritt. Ist den Schülern die Namenreihe festgestellt, so spielt der Lehrer die Tonreihe auf- und abwärts ohne Begleitung vor und nennt dabei den Namen jedes Tons; dann lässt er die Namenreihe auf- und abwärts von den Schülern nennen und giebt den genannten Ton auf dem Instrument' an. Dies geschieht in rhythmischer Ordnung in folgender Weise:

(Die Schüler fodern:

c d e f g a h c



Der Lehrer taktirt und spielt)

und so zurück. Die Namen werden kurz, ohne Verweilen und deutlich, ohne Heftigkeit ausgesprochen.

Die vollständige Reihe dieser Töne wird jetzt

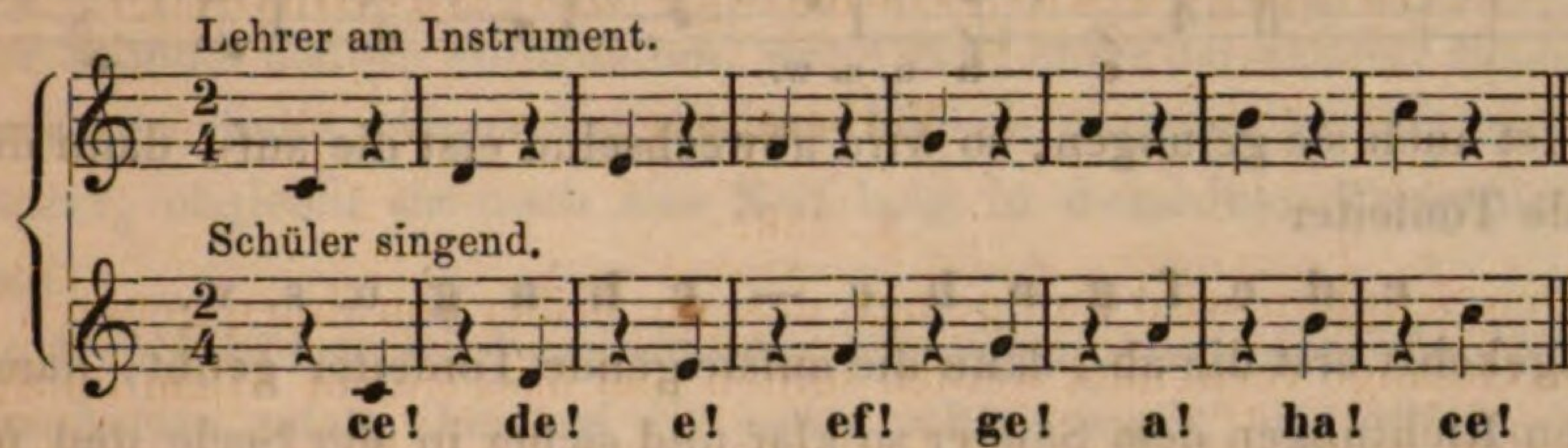
Tonleiter

genannt, die Begriffe von Hoch und Tief werden an ihr zur Vorstellung gebracht, man steige vom untersten (oder, was besonders Kindern die nächstliegende Vorstellung ist, vom »gröbsten«) Tone Schritt für Schritt, wie auf den Stufen einer Leiter immer höher bis zum obersten (»feinsten«) Ton, und so umgekehrt wieder zurück. Daher (mag der Lehrer bemerken) würden auch die Töne Tonstufen oder kurzweg Stufen genannt.

§. 257.

Die letzte Vorbereitung ist nun die, dass man wieder die Tonleiter auf- und abwärts von den Schülern singen lässt, diesmal aber zu den wirklichen eben eingeübten Tonnamen. Dies geschieht in zweitheiliger Ordnung, indem

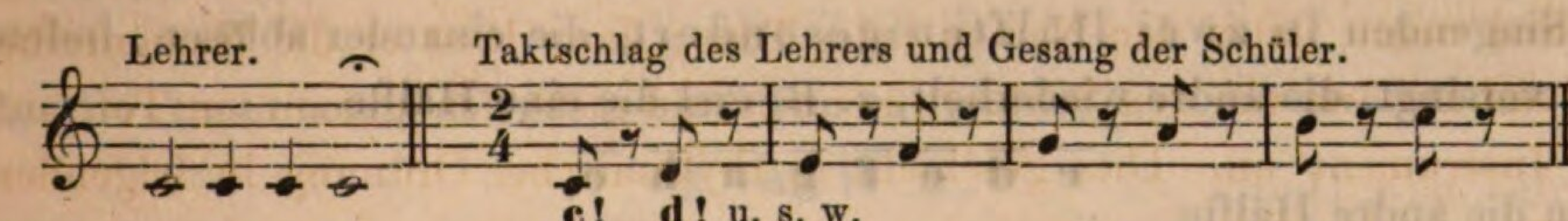
der Lehrer auf dem Haupttakttheil den Ton auf dem Instrument ohne Begleitung anschlägt und die Schüler ihn zu dem folgenden Takttheile



bestimmt und hell, aber ohne Heftigkeit, kurz, aber nicht so kurz, dass nicht der Ton deutlich vernommen würde. Nöthigenfalls wird hierbei auf die frühern Uebungen zurückgegangen; meistens ist das nicht nöthig, die Tonleiter ist der Vorstellung schon genügend eingeprägt, um die folgenden Versuche sofort gelingen zu lassen.

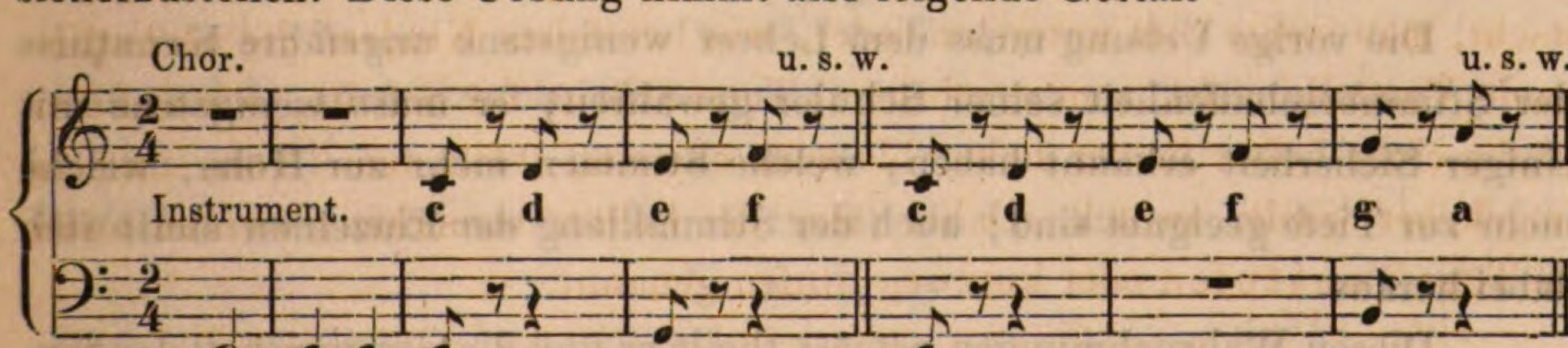
§. 258.

Jetzt sollen die Schüler die ganze Tonleiter aufwärts allein und ohne Vorspielen singen; nur der erste Ton wird vom Lehrer wiederholt angegeben, und dann beginnen die Schüler so —



vom tiefsten zum höchsten Ton, jeden Ton vom nächsten durch Absatz der Stimme gesondert, jeden Ton ganz bestimmt angegeben (»auf den Kopf getroffen«), in mässiger Stärke, wie zuvor. Die Schüler werden angewiesen, nach je zwei Tönen Athem zu nehmen, aber ganz leicht und kurz, ohne dass dadurch die Bewegung unterbrochen oder verzögert wird; das Tempo nimmt der Lehrer so, dass der Athem für je zwei Töne vollkommen ausreicht und zum frischen Athemnehmen Zeit bleibt, — etwa *Allegro moderato*.

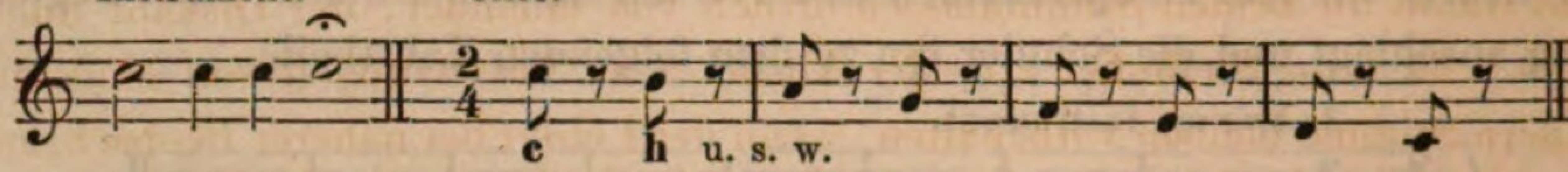
Schwanken die Schüler im Tonfassen, so versucht man, sie durch Mitspielen des ersten Tons von je zweien (**c e g h**) und dann von je vieren (**c g**) sicherzustellen. Diese Uebung nimmt also folgende Gestalt



an. Genügt dies nicht, so muss auf die Vorbereitungen zurückgegangen werden.

Diese Uebung wird einigemal wiederholt und dann in gleicher Weise die herabsteigende Tonleiter

Instrument. Chor.



c h u. s. w.

geübt. Ist auch sie gelungen, so wird abwechselnd erst die auf-, dann die absteigende Tonleiter

c d e f g a h c — c h a g u. s. w.

und umgekehrt erst die ab-, dann die aufsteigende Tonleiter geübt, damit sie in beiden Richtungen dem Sänger so klar und sicher in der Seele und in der Kehle sitze, wie die Untertasten einer Oktave dem Klavierspieler in den Fingern.

Nach jeder Ausführung der Tonleiter, also nach je acht Tönen, wird einen Augenblick geruht.

§. 259.

Diese Uebung dient der ersten Reihe der Treffübungen und einem grossen Theil aller fernern Ausführungen als Grundlage und muss desshalb sicher und klar durchgeführt werden. Man muss, auch nachdem sie gelungen, öfter auf sie zurückkommen und namentlich sie den weitern Treffübungen dieser Reihe vorausschicken.

Sie wird begonnen mit der Gesammtheit aller Schüler, dann werden die Singenden in zwei Hälften gesondert, die einander ablösen, indem eine vorsingt, die andre wiederholt, z. B. erst die eine Hälfte

c d e f g a h c,

dann die andre Hälfte

c d e f g a h c,

und umgekehrt, oder eine der andern entgegensingt, z. B. die eine Hälfte

c d e f g a h c,

dann die andre Hälfte

c h a g f e d c

und umgekehrt. Hierauf wird der Chor noch weiter zergliedert, in Drittel oder Viertel des Bestands, damit jeder Fehler und jede Unsicherheit klar erkannt und beseitigt werde. Hiernach wird die Uebung von Allen vereint wiederholt; der Chor muss nicht anders als mit dem Vollgefühl seiner Einheit und Kraft entlassen werden.

§. 260.

Die vorige Uebung muss dem Lehrer wenigstens ungefähre Kenntniss der Stimmbeschaffenheit seiner Schüler gewähren; er muss wenigstens mit einiger Sicherheit erkannt haben, welche Stimmen mehr zur Höhe, welche mehr zur Tiefe geeignet sind; auch der Stimmklang der Einzelnen stellt sich dabei heraus.

Diesen Wahrnehmungen gemäss theilt er nun die Gesammtheit der Singenden bleibend in zwei möglichst gleiche Theile, in

erste und zweite,
hohe und tiefe Stimme,
Diskant und Alt,

und trennt die beiden Stimmklassen örtlich von einander; der Diskant findet nach §. 69 seine Stelle bei c c, der Alt bei a a. Versetzungen von einer zur andern Stimme bleiben vorbehalten, wenn der Lehrer bei näherer Beobachtung sie gerathen findet. Abgesehen hiervon bleiben von nun an Alt und Diskant gesondert, obgleich sie noch eine Zeit lang in demselben Tongebiete geübt werden.

Den Schülern wird angedeutet, dass von nun an jede Stimmklasse zusammenhalten, stets aber auf die andre achten muss, um gleichzeitig oder abwechselnd mit ihr in Thätigkeit zu treten. Hiermit wird die innere Einheit des Chors für die Zeit, wo seine Stimmklassen abgesonderte Aufgaben finden, angebahnt und das Ineinandergreifen der Stimmen vorbereitet.

2. Treffübung.

§. 261.

Die zweite, eigentliche Treffübung geht unmittelbar aus der ersten hervor und hat Theile der Tonleiter zum Gegenstande.

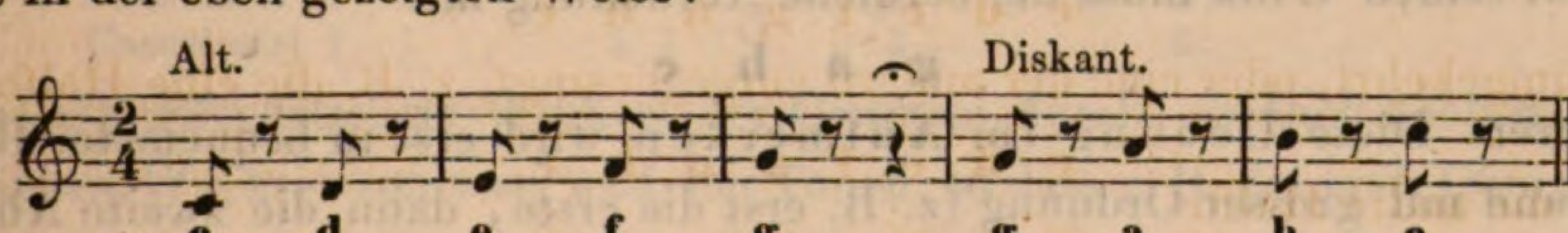
Der ganze Chor singt die ganze Tonleiter aufwärts, dann der Alt allein die Töne

c d e f g;

der Diskant setzt auf dem letzten Ton ein und singt

g a h c,

Alles in der eben gezeigten Weise:



Nun wechseln die Stimmen; der Diskant singt

c d e f g,

der Alt folgt nach mit

g a h c.

Sogleich aber wird diese Uebung durch eine kleine Auslassung geschärft, indem die vorangehende Stimme nur die vier ersten Töne

c d e f

giebt und die nachfolgende Stimme mit

g a h c

fortfährt, — dann rückwärts die vorangehende Stimme

c h a g

giebt und die folgende Stimme mit

f e d c

fortfährt. Der Fortschritt ist klein, er besteht darin, dass die nachfolgende Stimme nicht den letzten Ton der vorangehenden nachsingt, also nicht auf einen angegebnen Ton sich stützt; hiermit beginnen die Stimmen selbstän-

dig *einzusetzen*, eine unerlässliche Bedingung ihres Geschicks im Treffen. Nur der vorangehenden Stimme wird der Anfangston gegeben.

Diese Uebung wird mit stetem Wechsel der Stimmen, dann auch bei kleinerer Gliederung des Chors (z. B. in vier Stimmen) fortgesetzt, bis eine gewisse Sicherheit und Leichtigkeit erlangt ist.

Die Bewegung wird dabei lebhafter als zuvor genommen, so dass die vier oder fünf Töne jeder Stimme in Einem Athem — aber stets abgesetzt — gesungen werden können.

§. 262.

Bei diesem ersten Schritte zur Selbständigkeit wird den Schülern gesagt: es müsse von jetzt an jede Chorabtheilung die Töne, die von der andern gesungen werden, *in Gedanken mitsingen*, so dass sie augenblicklich im Stande sei, alles, was die vorangehende Stimme gesungen, zu wiederholen, oder den letzten Ton derselben, oder den nächsten Ton (den nächsten höhern im Hinaufgehn, den nächsten tiefern im Hinabgehn) anzugeben — und zwar mit Stimme und Namen. Zeigt sich hierin Schwäche, so muss der Lehrer den Gesang abbrechen und die Aufmerksamkeit an blossem *Tonnennen* üben. Er theilt den Chor in vier Theile und kündigt an: er werde beliebig viel Töne nennen und dann irgend einer Abtheilung winken; die müsse sogleich und in gleicher Schnelligkeit fortfahren. Er nennt also (beispielweise)

c d e f,

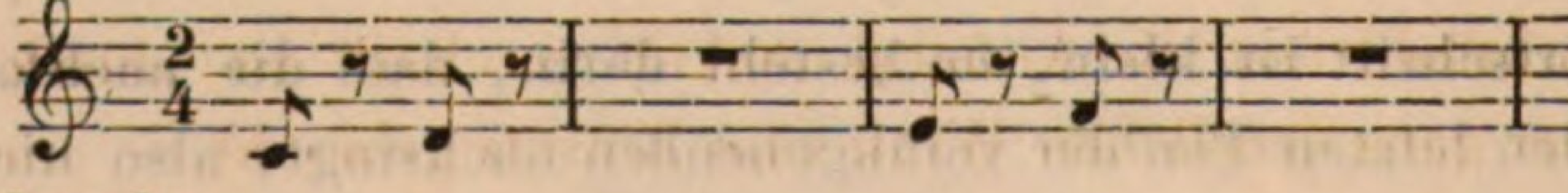
und auf seinen Wink muss die berufene Abtheilung mit

g a h c

fortfahren. Diese *Uebung im Aufmerken* wird erst in bequemster Bewegung und mit grosser Ordnung (z. B. erst die erste, dann die zweite Abtheilung u. s. w.) begonnen, dann allmählich in lebhafterer Bewegung und mit willkürlichem Wechsel der Abtheilungen (z. B. nach der ersten die dritte oder vierte Abtheilung) fortgeführt. Die ganze Uebung, gleich allen ähnlichen sich ihr anschliessenden, wirkt bald so anregend und erheiternd auf die Jugend, wie manche gesellschaftlichen Spiele. Wie wichtig dies besonders bei Kunstübung ist, weiss jeder erfahrne Lehrer.

§. 263.

Die dritte Treffübung geht unmittelbar aus der vorigen hervor. Der Lehrer kündigt einfach an: es solle nun die Tonleiter in zwei und zwei Töne zerlegt werden; ist er der Fassungskraft seiner Schüler nicht sicher, so lässt er allesammt die ganze Tonleiter erst auf-, dann abwärts in solcher Weise singen, dass nach je zwei gesungenen Tönen zwei Schläge lang geschwiegen wird, wie hier



u. s. w.

angegeben ist.

Nun wird der Chor wieder in zwei, dann in vier und noch mehr Glieder getheilt und die Tonleiter erst auf-, dann abwärts, ebenso wie zuvor mit vier und vier Tönen, mit zwei und zwei Tönen mit wechselnden Abtheilungen durchgeführt, erst in bequemer, dann in lebhafterer Bewegung, erst mit regelmässiger Folge der Chorglieder, z. B.



Chorhälfte	1	2	1	2
Chorviertel	1	2	3	4

dann mit willkürlichem Wechsel durchgeübt. Zwischenpausen zum Athemholen sind dabei unnöthig.

Ist dies gefasst (es gelingt meist auf den ersten Versuch), so wechselt der Lehrer, nachdem er dies vorausverkündet, in voller Willkür mit Gruppen von zwei und vier Tönen, lässt z. B. die erste Abtheilung

c d,

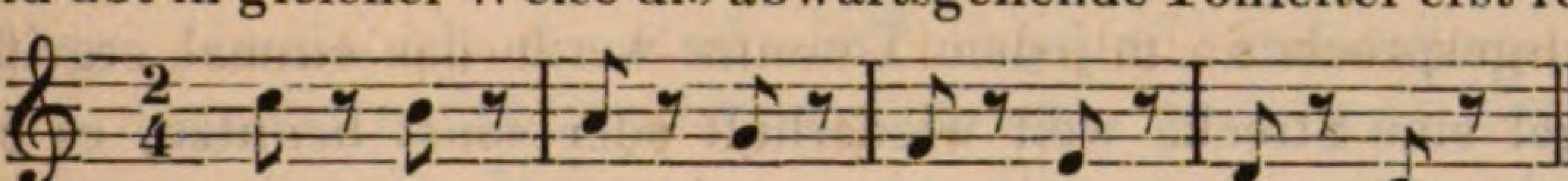
die zweite

e f g a,

die erste, oder eine neue Gruppe, die dritte oder vierte

h c

singen und übt in gleicher Weise die abwärtsgehende Tonleiter erst regelmässig,



Chorhälfte	1	2	1	2
Chorviertel	1	2	3	4

dann mit willkürlichem Wechsel der Gruppen durch, endlich auch mit willkürlichem Wechsel von zwei und vier Tönen, so dass z. B. die erste Chorgruppe

c h a g,

die zweite

f e,

die erste, oder eine neue Gruppe

d c

erhält.

Zuletzt werden die Uebungen auf- und abwärts unmittelbar aneinandergehängt und nur mit einem kurzen Zuruf

»Aufwärts! Abwärts!
Auf! Ab!«

in dieser Weise

c d, e f, g a, h c . . . Ab! **c h** u. s. w.

in rechten Gang gebracht.

Die verschiednen Chorgruppen werden durch kurzen Zuruf:

»Erste! Zweite! . . .,«

oder noch besser (sobald erst die Aufmerksamkeit geschärft ist) durch stummen, raschen, aber ganz deutlichen Wink zum Einsatz gebracht, — und hiermit rückt die Gewöhnung des Chors an die Direktionswinke wesentlich

weiter, da diese Winke nicht mehr, gleich den Taktschlägen, in regelmässiger, also vorauszusehender Folge geschehn.

3. Treffen nach Motiven.

§. 264.

Hierauf tritt der Lehrer mit der alsbald ergiebig werdenden Erklärung auf: eine Folge von zwei, drei oder mehr Tönen heisse

Motiv*),

jeder musikalische Satz sei aus solchen Motiven, die man sich als Keim der Sätze vorzustellen habe, hervorgegangen und zusammengesetzt. Dies ist sogleich an der Tonleiter selber und deren Zergliederungen anschaulich zu machen. Man lässt die vier ersten Töne der Tonleiter, dann die vier letzten singen und nennt die Reihe von vier Tönen ein

Motiv von vier Tönen;

man zerlegt die Tonleiter in je zwei und zwei Töne und nennt jede Gruppe von zwei Tönen ein

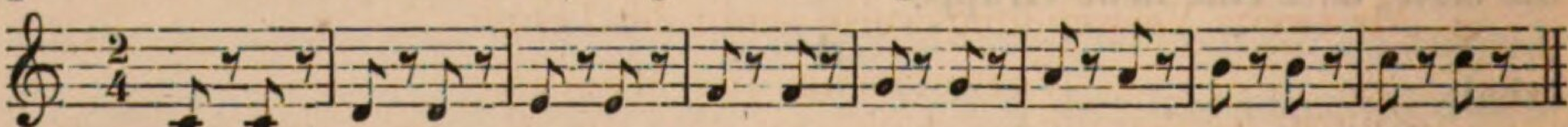
Motiv von zwei Tönen,

weiset auch darauf hin, dass im erstern Falle nichts als das Motiv von vier Tönen, im andern das von zwei Tönen zur Anwendung gekommen sei. Hierbei wird ausgesprochen: in jedem Tonsatze werde das einmal ergriffne Motiv in der Regel eine Strecke weit wiederholt oder sonst benutzt, es erleichtere also die Auffassung und Ausführung ungemein, wenn man das Motiv erkenne, das eben jetzt dem Satze zum Grunde liege.

Man mag dabei bemerken, dass auch die Wiederholung desselben Tons,

c c, — **d d**, — u. s. w.

als Motiv gelten könne. Findet man diese Anmerkung nicht überflüssig, oder bringt ein Schüler die Tonwiederholung in Anregung, so muss das Motiv sogleich zu einer neuen Darstellung der schon geübten Tonreihe, in dieser Weise



verwendet werden. Alles, was theoretisch zum Vorschein kommt, muss sogleich Gestalt erhalten, Gesang werden. Ob die Bemerkung stattfinden soll, hängt von der Befähigung des Chors ab; bei günstigen Anlagen und Fortschritten bedarf es keiner allzuweit ausgedehnten Uebungen.

§. 265.

Eine vierte Reihe von Treffübungen knüpft sich an die Betrachtung des Gebrauchs, den man von den Motiven machen kann. Der Lehrer kündigt an: die Schüler sollten jetzt einen Theil der nöthigen Uebungen selbst

*) Hat das fremdländische Wort für niedere Bildungsstufen Bedenken, so kann man dafür »Trieb« oder Keim setzen.

erfinden. Diese Aufgabe dient besonders den lebhaftern Geistern, später auch den Schüchternen und Schlaffern, als neues Reizmittel. Es ist aber darin auch das durchgreifendste Mittel gegeben, im Bau der Tonsätze heimisch zu werden; denn auf Verwendung der Motive beruht die Fortspinnung des musikalischen Fadens für den Komponisten, — und ebenso auf der Einsicht in den Inhalt dessen Ausführung. Diese Einsicht aber ist dem stufenweisen Fortschritte, wie sich gleich jetzt und immerfort zeigen wird, leicht und sicher erlangbar.

Der Lehrer weiset darauf hin, dass durch den Motivengebrauch, der jetzt geübt werden solle, die Ausführung des Gesangs auf das Bedeutendste gefördert und erleichtert werde.

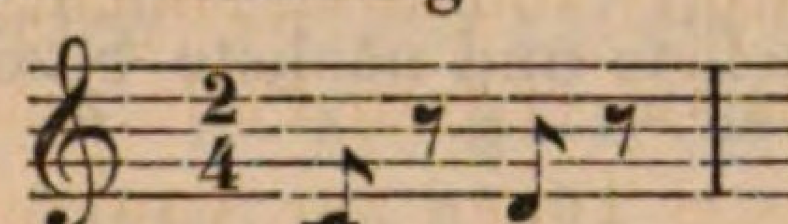
Als erste Art von Motivenverwendung bezeichnet er

Wiederholung des Motivs,

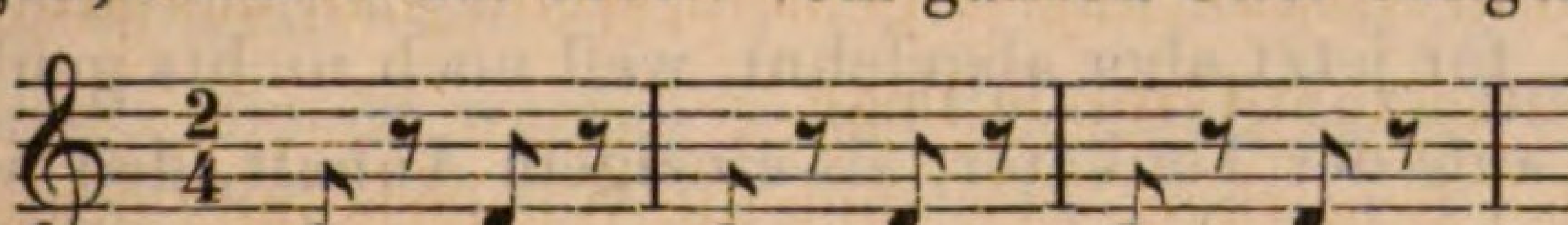
also nochmalige oder mehrmalige Darstellung desselben Motivs. Er bringt sie zur Anschauung, indem er eins der einfachsten Motive, von zwei Tönen,

c d,

erst von der einen Chorhälfte taktmässig



singen lässt, dann die andre Chorhälfte auffodert, es ganz in gleicher Weise nachzusingen, endlich das Motiv vom ganzen Chor einigemal wiederholt



u. s. w.

vortragen lässt. Zu üben ist hier nichts Nennenswerthes, doch durfte die Aufweisung nicht fehlen.

§. 266.

Als zweite Verwendungsweise nennt der Lehrer

Versetzung des Motivs,

das heisst, Wiederholung desselben auf andern Stufen. Dies soll an demselben Motiv gewiesen werden.

Hierbei bestimmt aber nicht der Lehrer, auf welche Stufen die Versetzung geschehn soll, sondern er regt die Schüler an, diese Bestimmung zu treffen. Er beschreibt das Motiv ganz allgemein, keineswegs vollkommen erschöpfend: es bestehe aus zwei in der bekannten Tonleiter aufeinanderfolgenden Tönen und beginne mit dem Ton **c**; dies solle von nun an mit dem Ausdrucke bezeichnet werden: »es steht auf **c**.«

Er fragt: »Wo soll es nun stehn?« — Ein Schüler antwortet vielleicht: »auf **c**!« Das kann geschehn, aber es ist blosse Wiederholung, wie oben §. 265, nicht Versetzung, und bringt also nicht weiter.

Ein andrer Schüler schlägt vor: »auf **e**!« — Dies, wie überhaupt

Alles, was nicht geradezu falsch oder irreführend ist, wird angenommen; der Lehrer lässt also

c d, e f

singen und fragt: welcher Ton der nächste sein werde? Meistens wird richtig **g** angegeben. Fällt die Antwort anders aus, so geht der Lehrer auf den Vorschlag des Schülers zurück, der nach dem Motiv **c d** den Ton **e** foderte. Er macht bemerklich, dass dies der nächste Ton nach dem Motiv sei, dass also die Versetzung auf den nächsten Ton beschlossen worden; folglich müsse nach der Tonreihe **c d, e f** wieder der nächste Ton, **g**, genommen, das Motiv auf **g** gestellt werden. Nun wird das Motiv noch einmal wiederholt, also auf **h**. Das Ergebniss ist — die vollständige Tonleiter

c d, e f, g a, h c,

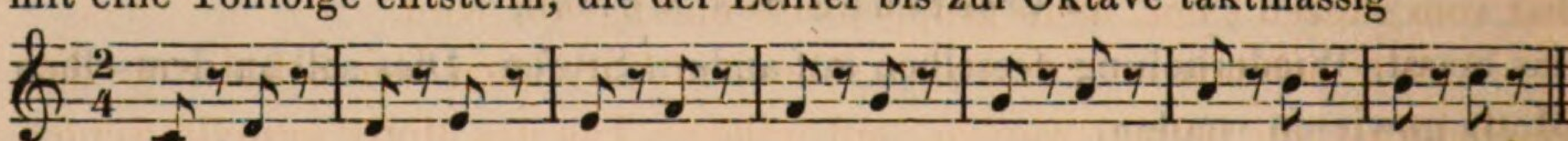
die schon geübt worden ist. Der Vorschlag war richtig, hat aber zu keiner neuen Gestalt gebracht, sondern nur anschaulich gemacht, dass die Tonleiter aus viermaliger Versetzung des Motivs auf den jedesmaligen nächsten Ton gebildet erscheine.

Fragt ein Schüler, ob man immer in derselben Weise versetzen müsse? so wird diese Weise als einfachste und nächste bezeichnet, anderes Verfahren aber in Aussicht gestellt.

§. 267.

Der Lehrer fodert neue Vorschläge, das Motiv **c d** zu stellen. Ein Schüler schlägt vor: »auf **f** oder **g**, oder auf **h**.« — Dies alles kann geschehn, wird als richtig anerkannt, für jetzt aber abgelehnt, weil noch nichts geübt worden, als was im geraden Laufe der Tonleiter, als einzigem Anhalt, den wir bis jetzt haben, liegt; **c d** ... **f**, oder **c d** ... **g**, oder **c d** ... **h** sei nicht der gerade Gang der Tonleiter.

Ein andrer Schüler schlägt vor, das Motiv auf **d** zu stellen, also auf den zuletzt dagewesenen Ton. Die Versetzung wird also **d e** heissen, die nächste Versetzung sich wieder auf den zuletzt dagewesenen Ton, **e**, stellen und hiermit eine Tonfolge entstehn, die der Lehrer bis zur Oktave taktmässig



durchsingen lässt.

Dies ist die erste neue Gestaltung, da die §. 266 gefundne schon dagewesen war; noch andre Gestaltungen sind vorgeschlagen und richtig befunden, wenn auch noch nicht ausgeführt worden. Die Schüler werden darauf hingewiesen, dass aus demselben geringen Motiv zwei und mehr Tonfolgen entstehn können; sie fangen schon jetzt an, die Wichtigkeit des Motivs und seiner Erkennung gewahr zu werden.

Beide und alle künftig noch aufzufindenden Gestaltungen werden, so weit es zur Fertigkeit des Chors gereichen kann (was sich nach seiner Geschicklichkeit in jedem einzelnen Falle bestimmt), taktmässig, erst in bequemer, dann

in lebhafterer Bewegung, erst vom ganzen Chor, dann bei zertheiltem Chor (§. 95) von den einzelnen Gruppen geübt. Bei der letzten Uebung kündigt der Lehrer an:

»Wir üben das . . . Motiv (z. B. **c d**) und versetzen es auf die . . . (z. B. letzte . . . nächste) Stufe!«

und beruft dann eine Gruppe nach der andern durch stummen Wink zur Ausführung.

§. 268.

Der Lehrer lässt noch einmal das Motiv **c d** singen und auf die nächste Stufe versetzen, so dass die Tonreihe

c d e f

entsteht. Er erinnert daran, dass ein Motiv auch mehr als zwei Töne in sich fassen könne (§. 264), z. B. vier; folglich könnten die vorstehenden vier Töne Motiv sein. Er lässt es singen und führt dabei statt der bisherigen zwei Taktschläge die Direktion mit vier Taktschlägen (§. 106) ein. Dann fragt er: »was kann mit dem Motive geschehn?«

Es kann wiederholt werden.

Es kann versetzt werden; versetzt auf die nächste Stufe, —

c d e f, g a h c

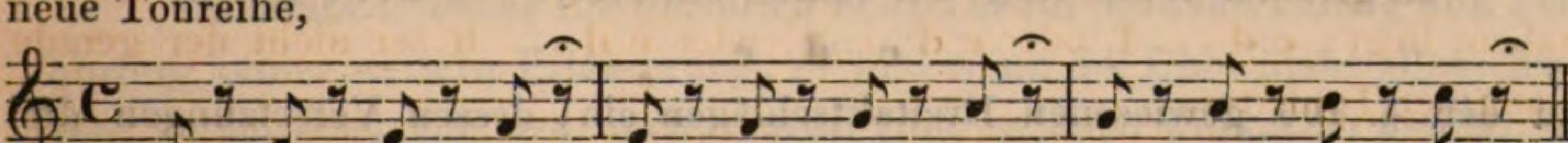
ergiebt sich wieder die alte Gestalt aus §. 266.

Es kann versetzt werden — auf die letzte Stufe; das ergäbe die Tonreihe

c d e f, f g a h ,

die einmal gesungen wird.

Es kann versetzt werden — auf die vorletzte Stufe; das ergiebt eine neue Tonreihe,



c d e u. s. w,

die erst mit einem Ruhepunkt auf der letzten Achtelpause (zur Erholung), dann bei lebhafterer Bewegung ohne Ruhepunkt zu den Tonnamen (wie immer) erst vom ganzen Chor, dann gruppenweis durchgeübt wird.

Wir nehmen an, dass dies Alles auf Vorschläge der Schüler (§. 266) geschehn ist, die befragt worden, auf welchen Ton das Motiv gestellt werden solle. Es bleibt noch ein annehmbarer Vorschlag: das Motiv auf den drittletzten Ton zu stellen, was die Tonreihe

c d e f, d e f g, e f

ergäbe. Hier wird durch den Sprung von **f** nach **d**, **g** nach **e** zwar vom geraden Gange der Tonleiter abgewichen; aber der Sprung führt auf schon dagewesene Töne. Sollte sich bei dem Sprunge Schwierigkeit in der Ausführung zeigen, so wird derselbe durch den Zwischenton ausgefüllt, statt

c d e f, d

wird: **c d e f e d**

gesungen. Dasselbe geschieht auch in künftigen ähnlichen Fällen.

§. 269.

Jetzt erinnert der Lehrer: man habe aus demselben Motiv vier verschiedne Tonreihen bilden können, die sich nur in dem Punkte, wo das Motiv einsetzt, unterschieden. Nun sollten alle vier Gestaltungsweisen vermischt werden. Der Chor wird in Gruppen getheilt; eine derselben beginnt mit

c d e f,

eine andre bringt auf den Wink des Lehrers das versetzte Motiv auf dem vom Lehrer genannten Tone, z. B. die zweite Gruppe auf den Wink und Zuruf »**d!**« die Töne

d e f g,

die dritte auf den Zuruf »**f!**« die Töne

f g a h,

die vierte auf den Zuruf »**g!**« die Töne

g a h c;

ja, man kann, wenn der Chor schon sicher genug ist, hin und her greifen, z. B. nach der letzten Gruppe **f** oder **e** fodern, so dass der Chor

f g a h oder **e f g a**

zu singen hätte.

Diese Uebung, die bequem und weilend begonnen, allmählich zu grösserer Lebhaftigkeit gesteigert wird, befördert den sichern Ueberblick und die Handhabung der Tonleiter, sowie die allgemeine Achtsamkeit und Geistesgegenwart.

§. 270.

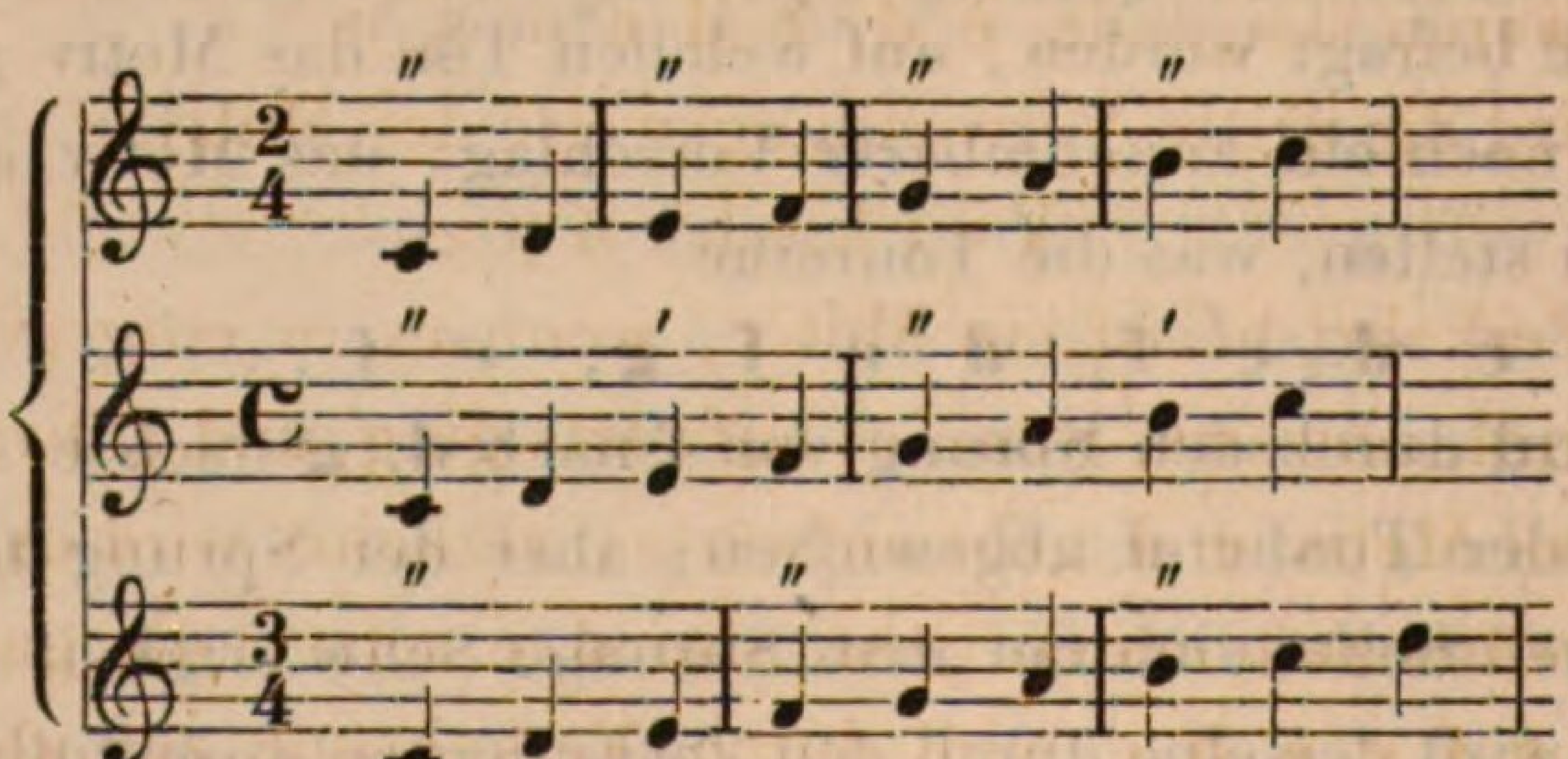
In gleicher Weise führt der Lehrer ein Motiv von drei Tönen,

c d e

zu den §. 106 gewiesenen Dreitaktschlägen ein, dessen Versetzungen drei Tonreihen:

c d e, f g a
c d e, e f g
c d e, d e f

ergeben; die erste Tonreihe ist dem Tongehalt nach wieder die alte aus §. 266 bekannte, aber unter abweichender Betonung. Die drei Betonungsweisen



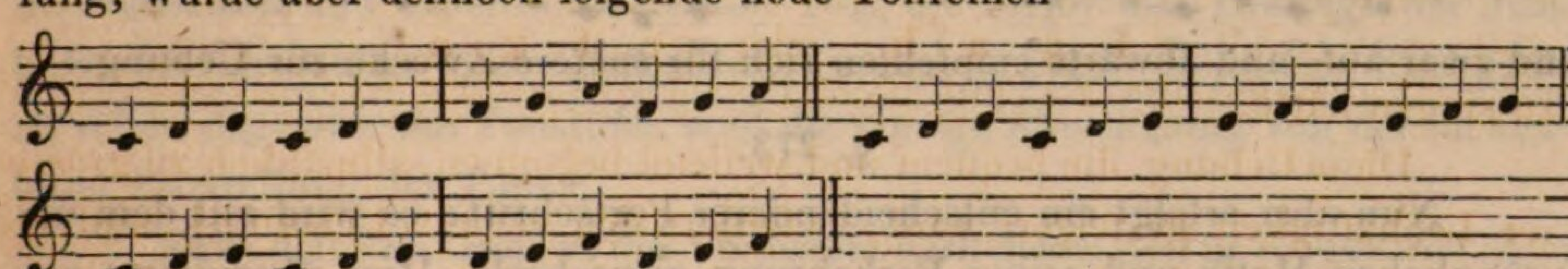
werden ohne weitere Erklärung, als, dass jetzt der erste von zwei Tönen, jetzt der erste von drei, jetzt der erste von vier Tönen Nachdruck und der dritte von vier Tönen ebenfalls Nachdruck, aber geringern als der erste, erhalten

sollen, gleich im Gesang' ausgeführt. Noch erwünschter ist es, wenn man gar keiner Erklärung und mündlichen Anweisung bedarf, sondern der blosse schärfere und leichtere Taktschlag bei den Schülern Verständniss findet. Wird der Unterschied vom zwei- und viertheiligen Maasse nicht gleich gefühlt und erkannt, so geht man darüber hinweg; später findet sich das Verständniss für feinere Unterscheidungen von selber.

Vom dreitheiligen Motiv ist nur noch auf Motive von s e c h s Tönen (oder besser gesagt: zweimal drei Tönen) hinzuführen. Aus dem dreitheiligen Motive **c d e** würden folgende sechstheilige

c d e f g a
c d e e f g
c d e d e f
c d e c d e

zu bilden sein, nämlich auf dem jetzigen Standpunkte, von künftigen Fortschritten abgesehn. Das letzte dieser Motive ist allerdings blosse Wiederholung, würde aber dennoch folgende neue Tonreihen



gewähren. Das erste Motiv ist gerade Fortschreitung durch die Tonleiter, würde aber **h**, auf **a**, auf **g**, auf **f**, **e** und **d** zur Wiederholung gestellt werden können und hierdurch abweichende Tonreihen gewähren.

Nach allem bisher Entwickelten bedarf es für Motivenbildung und Fortführung keiner weitern Erläuterung, — und wenn der Chor nicht allzuschwer fasst, keiner erschöpfenden, nicht einmal einer so weit, wie bisher gezeigt, geführten Durcharbeitung. Nach den Erfahrungen des Verfassers wird, was hier gelernt werden soll, viel schneller gewonnen.

§. 271.

Alle bisherigen Gestaltungen beruhn auf der steigenden Tonleiter; die Motive selber waren steigende, **c d**, **c d e** u. s. w.

Jetzt wird die dritte Verwendungsweise des Motivs,

V e r k e h r u n g

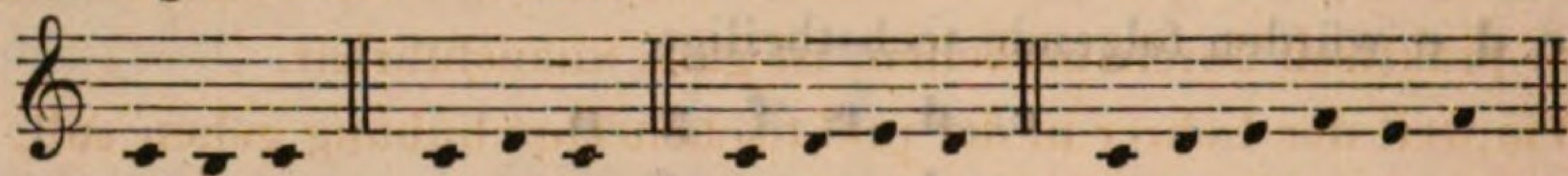
angewendet. Verkehrt heisst ein Motiv, wenn es in entgegengesetzter Richtung geführt wird, abwärts, wenn es aufwärts ging, und aufwärts, wenn es abwärts ging. Das Motiv **c d** geht aufwärts; verkehrt wird es, wenn man vom letzten Ton abwärts zum ersten geht, also **d c** setzt; die ganze aufsteigende Tonleiter **c d e f g a h c** wird durch Verkehrung zur absteigenden Tonleiter **c h a g f e d c** gemacht. Diese Erklärung soll den Schülern nicht theoretisch mitgetheilt, sondern praktisch nutzbar werden.

Zunächst spricht der Lehrer aus: »Wir wollen jetzt das Motiv **c d** ver-

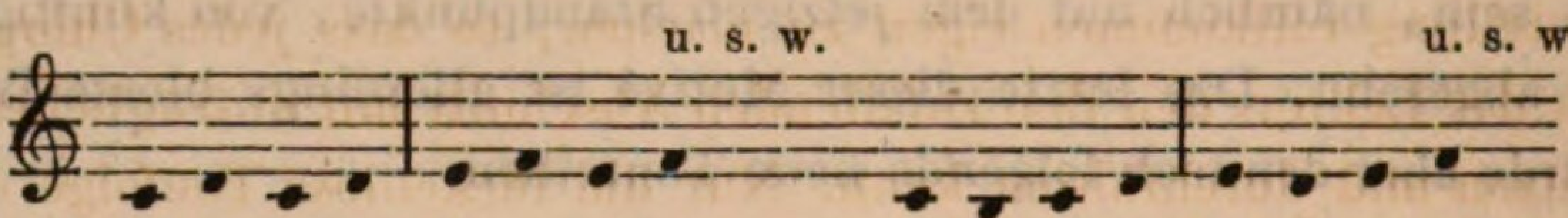
kehrt nehmen, als **d c**;« — und verwendet das verkehrte Motiv auf dieselben Weisen, wie §. 266 das ursprüngliche Motiv **c d**. In gleicher Weise werden die Motive **c d e f** und **c d e** in **f e d c** und **e d c** verkehrt, — und verwendet, wie zuvor die ursprünglichen.

§. 272.

Fasst man ein Motiv mit seiner Verkehrung zusammen, so zeigt sich, dass man einmal hinauf-, einmal hinuntergeht. Kann das nicht innerhalb eines Motivs geschehn? — Hier



zeigen sich mehrere solche Motive, die nach bekannter Weise zu Tonreihen verwendbar sind. Ob diese und wie viel derselben durchgeübt werden müssen, hängt von der Fassungskraft des Chors ab. Nur zwei derselben,



und zwar auf- und abwärts empfehlen sich für spätere Zwecke zur Uebung.

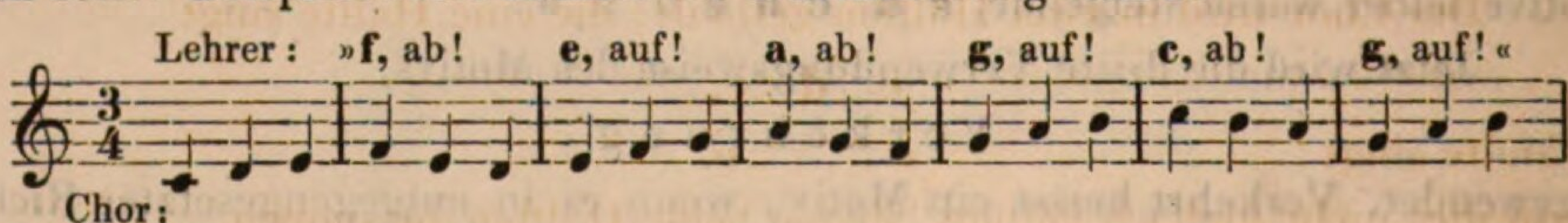
§. 273.

Nun aber erfolgt ein entscheidenderer Fortschritt: es wird mit dem ursprünglichen Motiv und seiner Verkehrung gewechselt. Hier übernimmt zunächst der Lehrer die Bestimmung, weil bei der wachsenden Menge der Möglichkeiten die Wahl durch die Schüler leicht in Schwanken und Zeitverlust führen könnte. Nur ausnahmsweise werden die Schüler zu Vorschlägen aufgefodert, wenn das Verfahren schon in Gang gekommen ist.

Der Lehrer setzt das Motiv fest — nehmen wir **c d e** an — und lässt es einmal singen. Dann theilt er den Chor in Gruppen, deren jede auf seinen Wink einsetzen soll, und kündigt an, er werde

1. den Ton des jedesmaligen Einsatzes nennen,
2. durch die Worte »auf! ab!« (oder aufwärts! abwärts!)

bestimmen, ob das ursprüngliche Motiv oder die Verkehrung genommen werden solle. Beispielsweise könnte die Durchführung sich so



oder



gestalten.

Es ist vortheilhaft, wenn der Lehrer an der Stelle der frühern Gleichmässigkeit jetzt Ebenmässigkeit des Tonbau's beobachtet, damit keine Uebung unkünstlerisch hervortrete. So sind im ersten der vorstehenden Beispiele zwei

und zwei Takte einander gleich (es wird bemerkt: man könne statt der drei Töne die ersten sechs als Motiv ansehn), im zweiten Beispiel scheinen die vier ersten Takte mit dem folgenden fünften in Versetzung wiederzukehren, so dass sie ein Motiv von zwölf Tönen darböten.

§. 274.

Wieviel Motive durch dergleichen Zusammensetzungen und wieviel Tonreihen durch Wiederholung, Versetzung und Verkehrung dieser Motive gebildet werden können, würde schwer zu berechnen sein. Alle diese Möglichkeiten gar praktisch durchzuarbeiten, ist ganz unausführbar.

Wie weit der Lehrer in der praktischen Durchübung gehen soll, hängt von der Befähigung der Schüler ab. Der Zweck dieser Uebungen ist, wie schon gesagt: ihnen die Tonleiter nach beiden Richtungen (auf- und abwärts) im Ganzen und in der Zertheilung zu klarer Vorstellung und sicherer, geläufiger Darstellung vollkommen eigen zu machen, so dass jedes Chorglied auf den Wink des Lehrers den ihm zufallenden Abschnitt mit untrüglicher Sicherheit einsetzen und durchführen kann. Nur die lückenlose Tonfolge der Tonleiter ist Inhalt aller dieser Aufgaben; die bereits §. 268 erwähnten Rückgriffe zu schon dagewesenen Tonstufen sind die einzige Abweichung von der lückenlosen Darstellung der Tonart.

Nach den Erfahrungen des Verfassers wird dieses Ziel unschwer und ohne allzugrossen Aufwand von Uebungen erreicht. Die Reihe der oben gegebenen Uebungen im Nothfalle zu vergrössern, muss jedem Lehrer jetzt leicht werden.

4. Ablösung von der Tonleiter.

§. 275.

Bisher war die lückenlose Tonleiter Anhalt für Tontreffen; jetzt muss man diesen Anhalt nach und nach entbehren lernen. Durchgreifende Uebungen für diese Geschicklichkeit folgen später; hier findet eine Vorübung ihre Stelle, die für die nächstliegenden Aufgaben genügt. Diese Vorübung führt dahin, Töne ausser der Reihe der Tonleiter zu treffen.

§. 276.

Der Chor wird in zwei Hälften getheilt; die eine Hälfte singt

$\overline{c}$ $\overline{d}$ $\overline{e}$,

die andre singt: $\overline{c}$ $\overline{e}$.

Wenn dies nicht sogleich gelingt, singen beide Hälften zusammen

c d e

und dann wiederholt die eine Hälfte alle drei Töne, während die andre angewiesen wird, zwar mitzusingen, aber den mittlern Ton nur leise mitzusingen und bei nochmaliger Wiederholung ganz wegzulassen, so dass sie zu dem Gesang der erstern Hälfte,

c d e

nur: c e

mitsingt. Meistens bedarf es dieses Umwegs nicht. Bei dieser und allen folgenden Uebungen wechseln beide Hälften ihre Aufgaben.

Nun wird das Motiv von drei Tönen verkehrt; die eine Chorhälfte singt

e d c,

die andre: **e . . . c;**

endlich werden beide Motive verbunden, die eine Hälfte singt

c d e d c,

die andre: **c . . . e . . . c,**

die eine: **e d c d e,**

die andre: **e . . . c . . . e,**

zuletzt beide: **c e** und **c e c e c.**

Erläuterungsweise wird ausgesprochen: man habe jetzt gelernt, die d r i t t e Stufe (von der ersten) oder eine T e r z*) auf- und abwärts (**c e** und **e c**) zu treffen.

Man verschmähe diese Umständlichkeit nicht, weil die allermeisten Schüler ohne Zweifel im Stande sind, die Terz **c — e** auf- und abwärts nach dem blossen Gehör sofort nachzusingen. Die Geschicklichkeit des Treffens beruht nicht auf dem instinktiven Nachmachen- oder Nachsingenkönnen, sondern wesentlich vielmehr darauf, dass alle Töne in kunstmässigem Zusammenhange gefasst werden. Die einzige Grundlage dafür ist aber bis hierher die Tonleiter.

§. 277.

In gleicher Weise wird die neue Uebung über die ganze Tonleiter fortgesetzt. Der Lehrer lässt den ganzen Chor

c . . . und dann **d,**

dann den einen Halbchor von da drei Stufen weit,

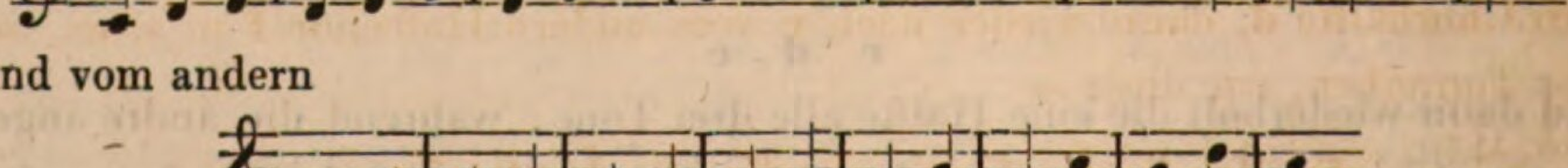
d e f

singen, den andern Halbchor daraus

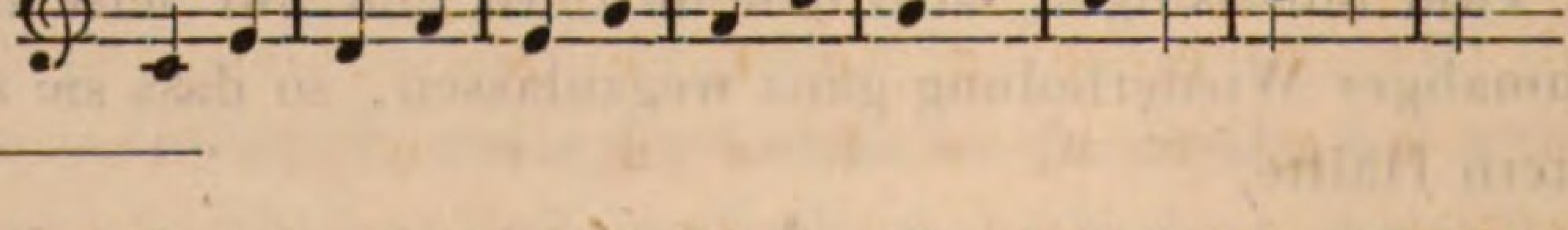
d . . . f

hervorheben und die ganze vorige Uebung auf den neuen drei Stufen wiederholen. Dann geht der ganze Chor von **c** stufenweise bis **e**, ferner von **c** bis **f**, von **c** bis **g**, bis **a**, bis **h**, — und auf jeder neu erlangten Stufe (**e, f, g, a, h**) wird die Terzübung wiederholt.

Zum Schlusse wird vom ersten Halbchor

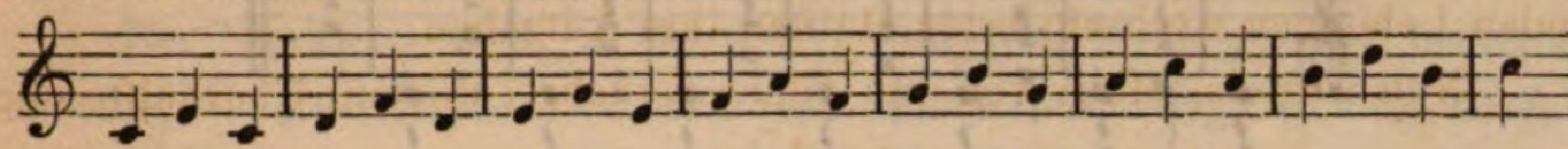


und vom andern



*) Ob diese Kunstbenennung eingeführt werden darf, hängt vom Bildungsstande des Chors ab. Unentbehrlich ist sie nicht.

endlich von beiden Halbchören



gesungen.

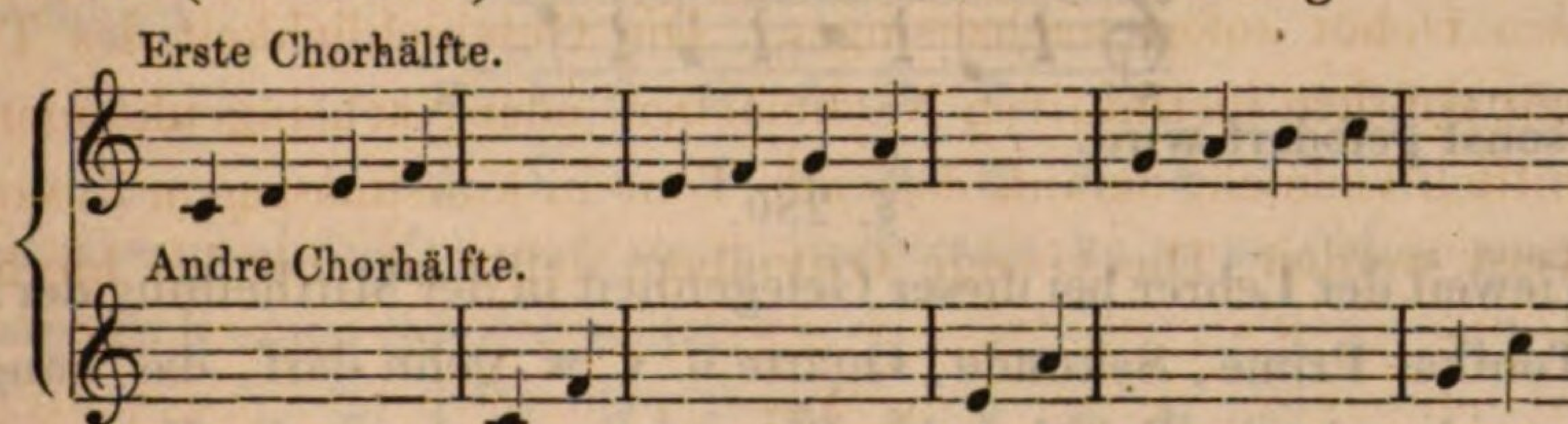
§. 278.

In ganz ähnlicher Weise wird nacheinander der Schritt auf die vierte, fünfte, sechste, achte Stufe,

$\bar{c}$ — $\bar{f}$, $\bar{c}$ — $\bar{g}$, $\bar{c}$ — $\bar{a}$, $\bar{c}$ — $\bar{\bar{c}}$,

nicht aber auf die siebente Stufe ($\bar{c}$ — $\bar{h}$) geübt; der Schritt auf die siebente Stufe müsste hier noch unfasslich und widrig erscheinen und wird später auf leichte Weise geschehn.

Jede Tonstufe, die von **c** aus getroffen ist, wird durch die ganze Tonleiter, soweit die Stimmen des Chors reichen, geübt. Die Folge der Schritte zur vierten Stufe (der Quarte) wird zunächst in dieser Ordnung



durchgeführt, ehe man alle Quarten nach einander

c d e f, **d e f g,**

c f, **d g,**

u. s. w. hin und her, auf- und abwärts übt. Die letztere Uebung muss in lebhafter Bewegung erfolgen, dann haben die bedenklichen Schritte **f** — **h** und **h** — **f** keine sonderliche Schwierigkeit.

Quinten hintereinanderfort (**c** — **g**, **d** — **a**) zu üben, ist nicht rathsam; wohl aber können Sexten (**c** — **a**, **d** — **h**) geübt werden, soweit der Stimmumfang reicht.

§. 279.

Den Beschluss macht die Uebung aller dieser Schritte durcheinander.

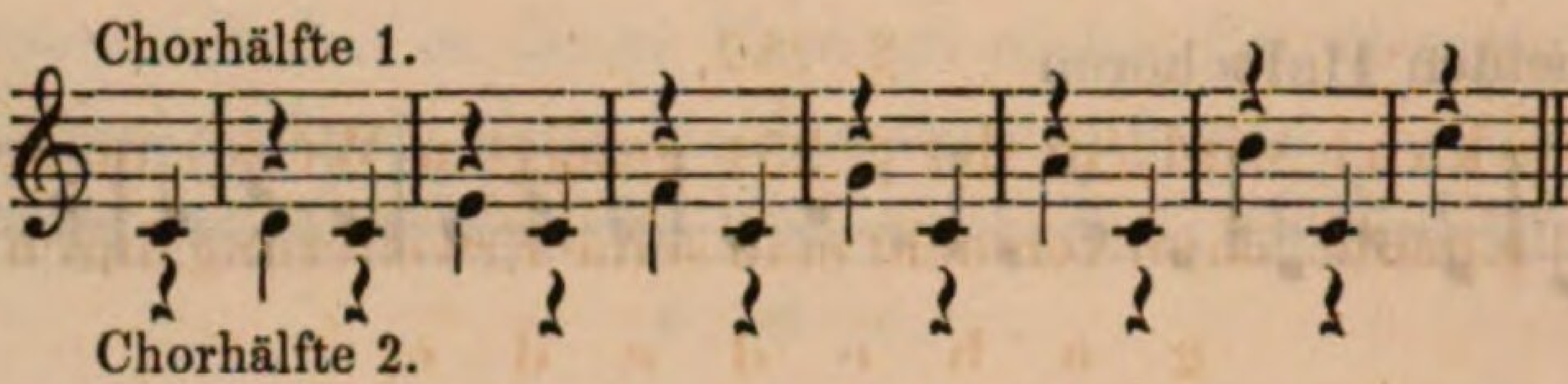
Der Lehrer lässt erstens von einer Chorhälfte $\bar{c}$, von der andern den Ton angeben, den er nach **c** fodern wird; er fodert z. B. nach $\bar{c}$ von der andern Chorhälfte **d**, dann wieder nach **c** vom andern Halbchor **f** u. s. w., so dass Tonreihen, wie diese —

c d, c f, c e, c g, c f, c a

oder: **c e, c g, c f, c a**

oder: **c g, c a, c f, c g, c e**

entstehn, von denen **c** stets von der einen Chorhälfte gesungen wird, die andern Töne von der andern. Eine besondre Tonreihe kann diese



sein, die auch die bedenkliche Septime (§. 278) mitnimmt und bei lebhafter Bewegung ganz gut durchsetzt.

Ob der Chor für diese Uebung noch in kleinere Gruppen zertheilt werden muss, hängt von seiner Fähigkeit ab; die Sicherheit wächst dadurch.

Zweitens wird das Zurückkommen auf **c** unterlassen. Der Lehrer fodert, nachdem **c** einmal von Allen gesungen worden, von einer Gruppe nach der andern:

»singt ... **c**! singt ... **a**! singt — (ab) abwärts! — **f**! singt — (auf) aufwärts! — **c**!«

und die aufgerufenen Gruppen geben nach dem allgemeinen **c**



und was sonst gefodert wird.

§. 280.

Wieweit der Lehrer bei dieser Gelegenheit in der Mittheilung der Kunstnamen, Tonika, Prime, Sekunde, Quarte u. s. w. gehn darf, das hängt vom Bildungsstandpunkt der Schüler ab. Wünschenswerth ist die Kenntniss dieser Namen, nicht aber unentbehrlich. Jedenfalls soll man damit die Schüler nicht beschweren und beeilen; Singen — und hier Treffen bleibt die Hauptsache, theoretisches Wissen durchaus nur Mittel zum Zweck.

Dritter Abschnitt.

Stimmbildung. Notenschrift.

1. Stimmerweiterung.

§. 281.

Während der bisherigen Treffübungen müssen sich die Stimmen schon bis auf einen gewissen Grad entwickelt haben. Sobald sich dies zeigt, ist es Zeit, Erweiterung ihres Umfangs zu versuchen. Dies muss überhaupt (§. 230) mit Vorsicht und Mässigung geschehn, besonders aber mit Rücksicht auf die verschiednen Stimmklassen; jede muss nach der ihr günstigen Richtung hin erweitert werden.

Hohe und tiefe Stimmen (Diskant und Alt) sind zwar bereits §. 260 geschieden worden, aber nur vorläufig, um allmählich die Vorstellung verschiedner Stimmklassen und ihre Trennung einzuführen. Bei der Stimmerweiterung müssen beide Klassen, die sich bisher in den gemeinschaftlichen Tönen $\bar{c}$ — $\bar{\bar{c}}$ bewegt haben, bestimmt unterschieden werden.

§. 282.

Der **Diskant** wird (in der §. 251 gezeigten Weise) in der bisherigen Tonreihe, $\bar{c}$ — $\bar{\bar{c}}$ geübt, dann versucht man seine Erweiterung durch die Tonfolge

$\bar{g}$ $\bar{a}$ $\bar{h}$ $\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{d}}$ $\bar{\bar{e}}$ $\bar{\bar{d}}$ $\bar{\bar{c}}$,

später, wenn diese Tonreihe wohl gelingt, sucht man durch die Tonreihe

$\bar{g}$ $\bar{f}$ $\bar{e}$ $\bar{d}$ $\bar{c}$ h $\bar{c}$

noch einen Ton in der Tiefe, durch die Tonreihen

$\bar{g}$ $\bar{a}$ $\bar{h}$ $\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{d}}$ $\bar{\bar{e}}$ $\bar{\bar{f}}$ $\bar{\bar{e}}$ $\bar{\bar{d}}$ $\bar{\bar{c}}$

$\bar{g}$ $\bar{a}$ $\bar{h}$ $\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{d}}$ $\bar{\bar{e}}$ $\bar{\bar{f}}$ $\bar{\bar{g}}$ $\bar{\bar{f}}$ $\bar{\bar{e}}$ $\bar{\bar{d}}$ $\bar{\bar{c}}$

noch einen oder zwei Töne in der Höhe zu gewinnen, wofern es leicht und ohne die mindeste Gefahr für die Stimmorgane gehen will. Von hier aus wird auch für den Diskant der Ansatz des Falsettregisters (§. 220) für eine oder zwei Stufen zugelassen.

Der **Alt** wird ebenfalls in der bisherigen Tonreihe geübt, dann durch die Tonfolgen

$\bar{g}$ $\bar{f}$ $\bar{e}$ $\bar{d}$ $\bar{c}$ h $\bar{c}$

$\bar{g}$ $\bar{f}$ $\bar{e}$ $\bar{d}$ $\bar{c}$ h a h $\bar{c}$

um eine oder zwei Stufen nach unten erweitert; kann es sicher geschehn, so geht man noch einen Schritt weiter,

$\bar{g}$ $\bar{f}$ $\bar{e}$ $\bar{d}$ $\bar{c}$ h a g a h $\bar{c}$,

während nach oben die Ausdehnung um eine Stufe

$\bar{g}$ $\bar{a}$ $\bar{h}$ $\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{d}}$ $\bar{\bar{c}}$

genügt.

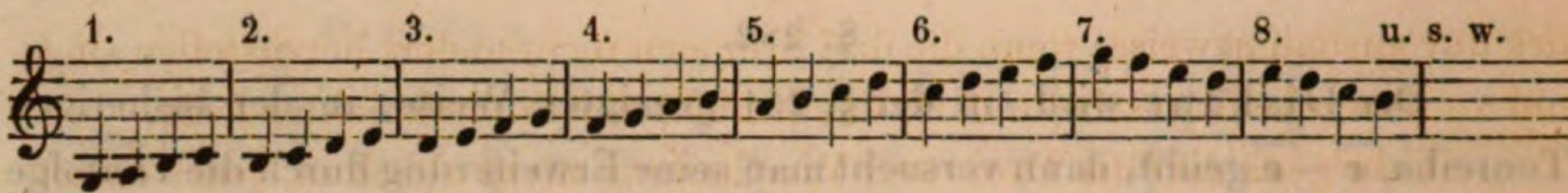
§. 283.

Diese Erweiterungen des Stimmumfangs vorausgesetzt, stehen jetzt Diskant und Alt folgendermaassen zu einander:

		h	$\bar{c}$	$\bar{d}$	$\bar{e}$	$\bar{f}$	$\bar{g}$	$\bar{a}$	$\bar{h}$	$\bar{\bar{c}}$	$\bar{\bar{d}}$	$\bar{\bar{e}}$ $\bar{\bar{f}}$ $\bar{\bar{g}}$
g	a	h	$\bar{c}$	$\bar{d}$	$\bar{e}$	$\bar{f}$	$\bar{g}$	$\bar{a}$	$\bar{h}$	$\bar{\bar{c}}$	$\bar{\bar{d}}$	

und haben die Mitte, von $\bar{c}$ bis $\bar{\bar{c}}$ oder von h bis $\bar{\bar{d}}$, gemeinschaftlich. In diesem Umfange müssen die Stimmen geübt und nach Schall, Klang und Ton ausgebildet werden, in den gemeinsamen Tönen Alt und Diskant gemeinsam, in den nicht gemeinsamen jede für sich.

Auch die Treffübungen, die bisherigen, wie die noch zu erwartenden, müssen über den ganzen Umfang beider Stimmen ausgedehnt werden, wobei sich versteht, dass auch in ihnen der Stimmumfang für jede Klasse beobachtet wird; der Alt nimmt von g nur bis $\bar{\bar{c}}$ oder $\bar{\bar{d}}$ Theil, der Diskant geht nicht unter $\bar{c}$ oder h herab. Dies hindert nicht, beide Stimmklassen an denselben Treffübungen vereint theilnehmen zu lassen; jede Klasse nimmt in ihrem Stimmgebiete Theil, z. B. in dieser Uebung



würde Takt 1 ausschliesslich, Takt 2 und 3 vorzugsweise dem Alt, Takt 6, 7, 8 ausschliesslich, Takt 4 und 5 vorzugsweise dem Diskant zufallen. Es ist klar, dass den Treffübungen damit ein erweiterter Spielraum eröffnet ist.

§. 284.

Alle diese Stimmübungen stellen Umfang und Karakter der Stimmen immer deutlicher heraus, als bisher möglich gewesen. Jetzt ist das Nächste, was dem Lehrer obliegt, etwaige Irrthümer bei der ersten Vertheilung der Schüler in die Alt- und Diskantstimme zu berichtigen, jedem Einzelnen, der vielleicht unrichtig zuertheilt worden, oder dessen Stimme sich unterdess ändert, die rechte Stelle zuzuweisen.

Sodann ist nun auch die Zeit gekommen, zwei andre Theilungen des Chors, die später nöthig werden, zu unternehmen, vorbehältlich späterer Berichtigung. Erstens wird der **Diskant** in ersten und zweiten, oder höhern und tiefern getheilt; zum ersten werden diejenigen gestellt, denen die Höhe leichter wird, zum andern die Uebrigen, so dass die Gränze sich ungefähr so

erster Diskant
h c d e f g a h c d e f g
zweiter Diskant

bestimmt. Dessgleichen wird der Alt in ersten und zweiten, oder höhern und tiefern getrennt und der Stimmumfang ungefähr so

erster Alt
g a h c d e f g a h c d
zweiter Alt

bestimmt. Bei späterer Stimmerweiterung gewinnt besonders der erste Diskant in der Höhe, der zweite Alt in der Tiefe an Ausdehnung.

§. 285.

Zweitens wird der ganze Chor in **drei Stimmen** getheilt, deren Umfang sich ungefähr so

1. Erste Stimme. 1.
2. Zweite Stimme. 2.
g a h c d e f g a h c d e f g
3. Dritte Stimme. 3.

zeichnet. Jeder Stimme werden selbstverständlich die für diesen Umfang geeignetsten Sänger zuertheilt. Es kann wohl geschehn, dass an der zweiten neben den tiefern Diskantstimmen höhere Altstimmen Theil nehmen, obwohl

dies nur ausnahmsweise, wenn die drei Stimmen nicht anders herzustellen sind, und vorübergehend geschehn darf, damit nicht der Stimmkarakter leide.

Uebrigens darf die Drei- und Viertheilung nicht abhalten, jeder einzelnen Stimme den erreichbaren Umfang zu eigen werden zu lassen. Stets muss auf Zweitheilung zurückgegangen und der Diskant zu dem Umfang von c bis g und weiter, der Alt von d bis g oder sogar f gefördert werden.

2. Stärkung, Ausgleichung der Stimme.

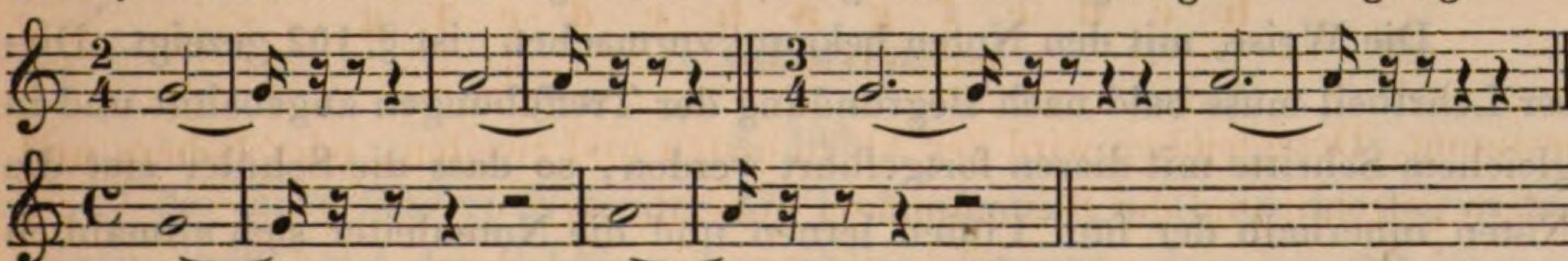
§. 286.

Mit diesen Uebungen fallen die Stimmübungen zur Steigerung der Schallkraft, zur Ausgleichung der Stimme und engen Verbindung (Verschmelzung) der Töne zusammen. Alle Uebungen, und so auch die nachfolgenden, werden in der Mittellage begonnen und von da über die tiefern und höhern Tonlagen allmählich ausgebreitet.

Zunächst ist die Athemkraft zu erhöhn. Man beginnt mit der Mittellage (für den Diskant und fast auch für den Alt g a h c) und lässt die Töne nach der frühern Weise zu der Silbe

Ta

kurz und mit Absätzen singen, dann (wie schon §. 229 andeutet) bis in das dritte, hierauf bis in das vierte und fünfte Viertel in mässiger Bewegung



aushalten. Zeigt sich ein Theil der Schüler für das Aushalten bis zum fünften Viertel zu schwach, so bleibt man einstweilen bei dem Aushalten bis in das dritte und vierte, nimmt aber allmählich und unmerklich langsamere Bewegung.

Sobald die Töne einmal mit der Silbe **Ta** durchgeführt sind, wird das reine

A

zur Anwendung gebracht, Benutzung des Athems und Stimmanschlag geregelt und auf taktscharfen Einsatz, der durch Aussprache des **T** besser als durch den blossen Selbstlaut befördert wird, gehalten. Bei dieser Uebung werden alle Töne gleich stark genommen und gleichmässig ausgehalten.

3. Stärkemaass.

§. 287.

Hieran schliesst sich die Uebung, die Töne in bestimmtern Stärkegraden zu singen. Sie beginnt, wie alle Stimmübungen, bei dem bequemsten Ton für den vereinten Chor, bei g. Man lässt denselben vom Chor singen und gleicht das Kraftmaass wenigstens einigermaassen aus, indem man die vorlautesten Stimmen zur Mässigung, die schlaffen zur Anspannung anweist.

Sobald der Ton in ungefährer Gleichmässigkeit erschallt, lässt man ihn wiederholen, fodert aber auf, ihn ein wenig leiser zu singen und wiederholt diese Foderung so lange, bis ein vom bisher üblichen Schallmaasse vollkommen deutlich unterschiednes Piano austritt. Darauf wird eine dem ganzen Chor erreichbare Tonreihe erst im gewöhnlichen Stärkemaasse, dann im Piano gesungen und wiederholt.

In gleicher Weise wird das Forte angebahnt; man beginnt mit dem bequemsten Ton in gewohnter Schallkraft und lässt ihn erst ein wenig, dann immer mehr verstärkt wiederholen, bis sich ein ganz deutlich vom gewohnten Schallmaass unterschiednes Forte herausstellt. So ergeben sich drei Abstufungen der Schallkraft, die man den Schülern als

mittelstark (*mezzo forte*),
leise (*piano*),
stark (*forte*)

bezeichnet. Jede wird in der gemeinsamen Tonreihe wiederholt dargestellt.

4. Notenschrift.

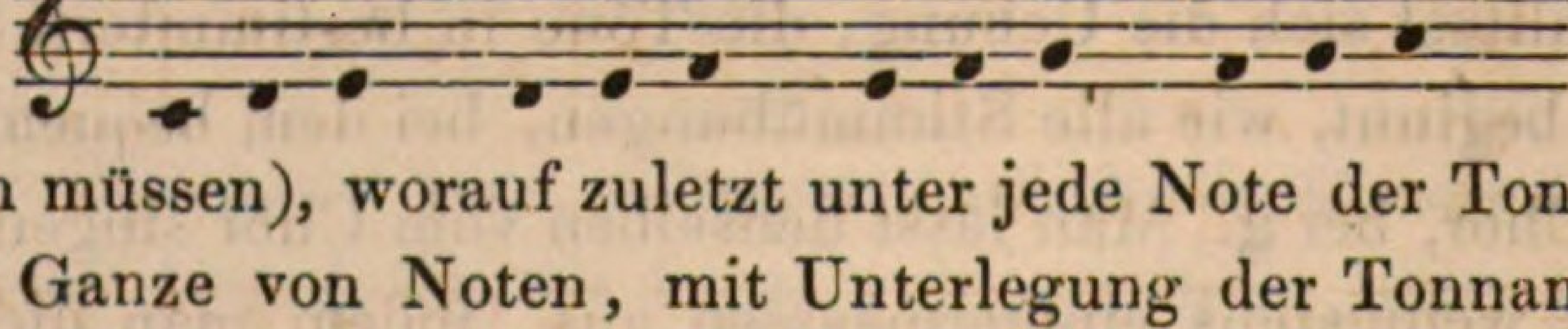
§. 288.

Auf dem jetzt erreichten Punkte des Lehrgangs ist die Anwendung der Notenschrift theils wegen des angewachsenen Uebungsstoffs, theils für die bevorstehende Ausführung von Gesängen nothwendig.

Die Weise, mit den Noten bekannt zu machen, ist §. 102 gezeigt. Dieser Lehrtheil muss bald nach Begründung der Treffübungen angebahnt und in gleichem Schritte mit diesen fortgeführt werden, so dass die Schüler erst die Noten innerhalb der fünf Linien lernen und die Notenleiter sich allmählich mit der Erweiterung des Stimmgebiets ausdehnt.

Es wird irgend ein Motiv, z. B. **c d e**, festgesetzt und gesungen; dann wird es von jedem Schüler auf seiner Notentafel (§. 67) aufgezeichnet. Anfangs schreibt, wenn Alle mit der Notirung des Motivs fertig sind, der Lehrer dasselbe an die grosse Tafel und fodert auf, hiernach etwaige Fehler zu beseitigen, sieht auch selber bald bei diesem, bald bei jenem Schüler nach und lässt von diesem die Notirung der Nächstsitzenden nachsehn.

Hierauf wird die Verwendungsweise des Motivs (z. B. dass es auf die nächste höhere Stufe gesetzt werden solle) bestimmt, das Motiv mit der nächsten Fortführung (also z. B. **c d e**, **d e f**) genannt und gesungen und den Schülern aufgegeben, es nun drei-, vier-, mehrmals auf Noten fortzuführen (das obige Beispiel würde mit viermaliger Verwendung so



notirt werden müssen), worauf zuletzt unter jede Note der Tonname geschrieben und das Ganze von Noten, mit Unterlegung der Tonnamen, in gleichmässiger Bewegung nach den Winken des Lehrers gesungen wird.

Der einzige Schlüssel, den die Chorschule für Diskant- und Altstimmen anzuwenden hat, ist der *g*-Schlüssel. Sollte es nöthig befunden werden, auch den Diskant- und Altschlüssel zur Anwendung zu bringen, so muss es so spät wie möglich geschehn und jedenfalls nicht eher, als bis der *g*-Schlüssel vollkommen geläufig worden. Uebrigens erleichtert die §. 102 bis 104 gezeigte Methode des Notenlehrens das Hineinfinden in andre Schlüssel ungemein.

Vierter Abschnitt.

Taktwesen. Schreibart für verbundne Töne.

§. 289.

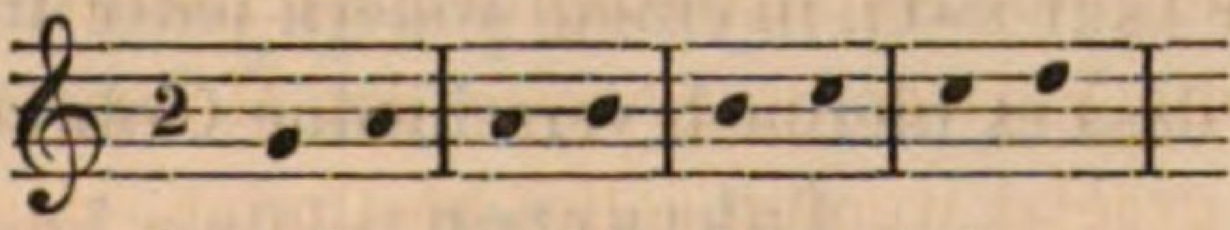
Um allzugrosse Zersplitterung des Lehrstoffs zu vermeiden, muss wenigstens ein Theil der Taktlehre hier zusammengestellt werden. Dies darf aber durchaus nicht verleiten, in der Ausübung der Lehre den zusammengehäuften Stoff den Schülern gleichfalls ungetrennt zu überliefern. Vielmehr greift der gegenwärtige Abschnitt unmittelbar in die eigentliche Gesangübung ein, die der folgende Abschnitt vorzeichnet. Es muss also jede Lehre des vorliegenden Abschnitts unmittelbar mit den Uebungen des folgenden Abschnitts verknüpft und in die letztern übergeführt werden.

1. Taktwesen.

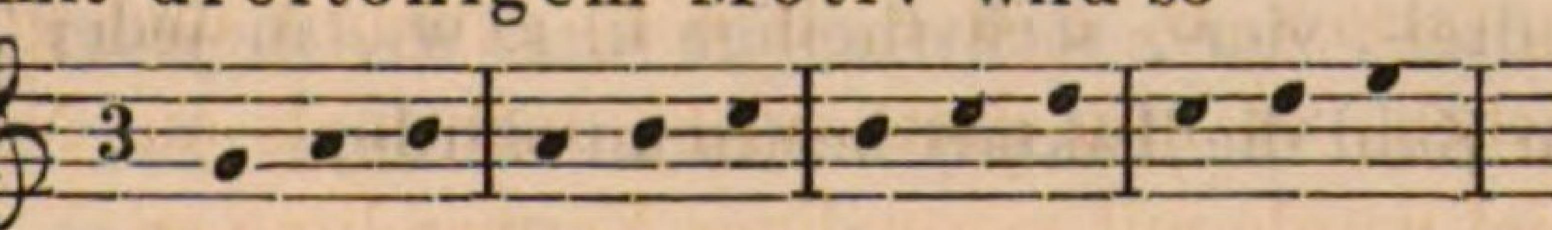
§. 290.

An einer längern Notirung der Treffaufgaben, z. B. an der §. 288 gezeigten, wird jetzt den Schülern bemerklich gemacht, dass aus der längern Notenreihe das Motiv, aus dem jene gebildet und zu treffen sei, nicht klar genug hervorträte, um gleich auf den ersten Blick erkannt zu werden.

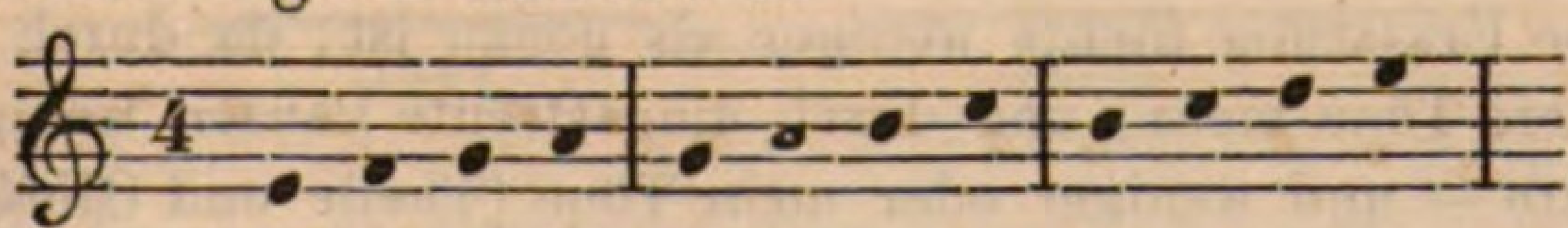
Es wird daher festgesetzt, das Motiv und jede Wiederholung desselben durch dazwischengezogne Striche zu scheiden, um sie auf den ersten Blick deutlich zu erkennen. Ein Notensatz, der ein Motiv von zwei Tönen durchführt, wird also dieses Ansehn



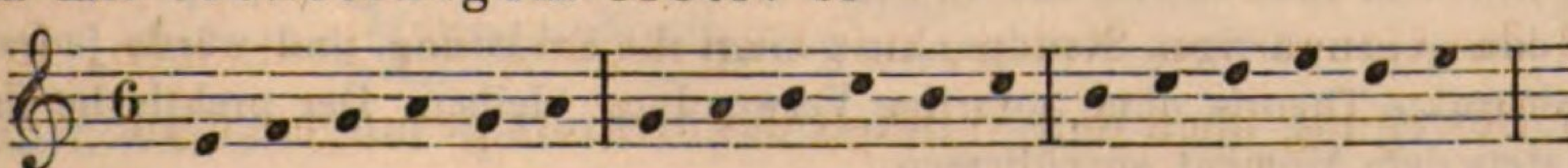
haben, ein Satz mit dreitönigem Motiv wird so

,

ein Satz mit viertönigem Motiv so

,

ein Satz mit sechstönigem Motiv so



notirt werden. Die vorgesetzten Ziffern zeigen gleich die Zahl der Notenstellen an.

Diese Beispiele werden vom Chor ausgeführt, und zwar in gleichmässiger Bewegung, also gleicher Dauer aller Töne und unter Leitung durch die bekannten Direktionszeichen. Für Motive von zwei, drei und vier Tönen sind dieselben §. 249 und 252 gegeben. Motive von sechs Tönen werden bei langsamer Bewegung so



bezeichnet; bei schneller Bewegung wird mit zwei Schlägen der erste und vierte Ton bezeichnet. Stets wird der erste Ton durch schärfern Niederschlag, auch wohl durch betonte Aussprache des Zahlworts

Ein!

(§. 104) hervorgehoben, um die Schüler zu gleicher Betonung anzuregen. Nöthigenfalls werden sie gelegentlich dazu aufgefodert; doch muss dabei jede Uebertreibung abgelehnt und wo möglich die Betonung dem unabsichtlich wirkenden Sinn für Ordnung abgewonnen werden.

§. 291.

Sobald diese Uebung in Gang gesetzt ist, wird den Schülern einfach mitgetheilt,

> dass die Tonstücke selbst durch Eintheilung in gleiche Abschnitte geordnet und übersichtlich gemacht werden,

und dass man jeden solchen Abschnitt von einem Strich zum andern

Takt,

die Striche aber, welche die Takte scheiden,

Taktstriche

nennt.

Es wird ferner an den vorstehenden Beispielen gezeigt, dass in dem einen Tonstücke jeder Takt zwei, in einem andern jeder drei, vier, sechs Töne *) u. s. w. in sich fasse, dass es hiernach verschiedne Ordnungen oder

Taktarten

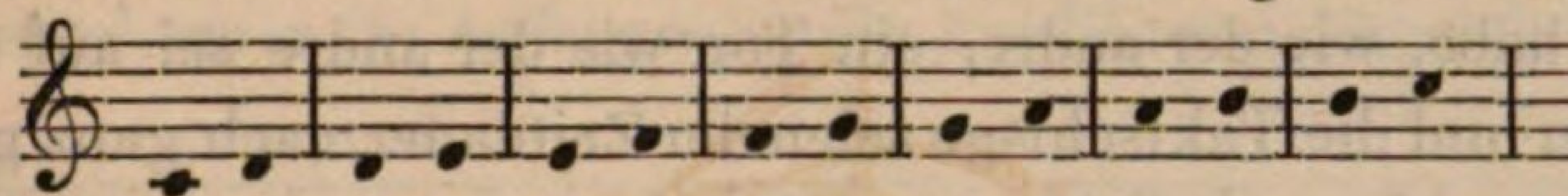
gebe, zwei- oder drei-, vier-, sechstheilige u. s. w., in jeder Taktart aber die Töne, nach deren Zahl die Taktart bestimmt werde,

*) Dass diese Erklärung nichts weniger als genau ist, da durch Zergliederung der Takttheile in kleinere Töne mehr, und durch eingestreute Pausen weniger Töne als Takttheile in einem Takte — und weniger oder mehr Töne (Theile und Glieder durch einander gerechnet) in einem Takt' als im andern zum Vorschein kommen können, ist leicht einzusehn. Allein auf dem gegenwärtigen Standpunkte genügt die Erklärung, und würde jedes weitere Eingehn abstrakte Theorie ohne sofortige Verwendung bleiben. Der praktische Unterricht muss sich stets dem Moment anschliessen.

hiessen. Sie seien es, welche schon bisher durch die Taktschläge bezeichnet worden sind.

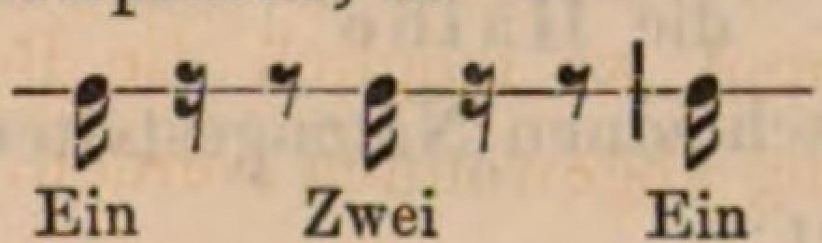
§. 292.

Diese theoretischen Mittheilungen müssen sogleich zu praktischer Anschauung und Uebung dienen. Sobald die erste Taktart (die zweitheilige) genannt ist, schreibt der Lehrer eine nach derselben abgefasste Tonreihe, z. B.



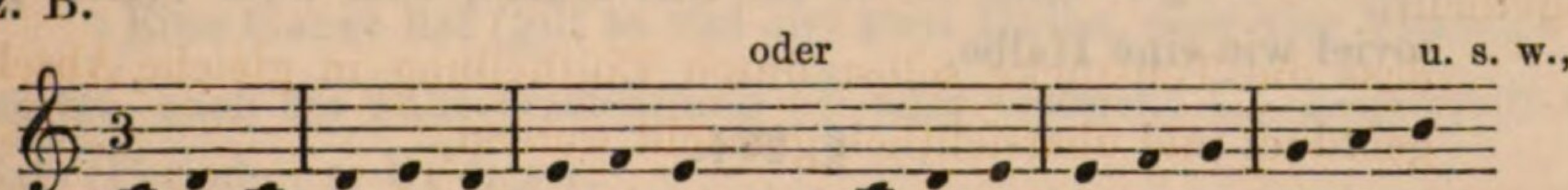
an die grosse Tafel und fragt, wieviel Töne jeder Takt enthalte? — welche Taktart also hier vorhanden sei? Nach Ermittelung der letztern wird sie durch eine Ziffer unmittelbar vor der ersten Note angezeichnet, die Schüler lesen die Tonreihe vor, tragen sie in ihre kleinen Notentafeln und singen sie zu den Tonnamen (**c d** ...) und nach den Taktschlägen des Lehrers.

Gelegentlich, besonders wenn sich Unsicherheit im Takte zeigt, zählt der Lehrer zu den Taktschlägen die Takttheile mit lauter, aber nicht heftiger Stimme und ganz kurzer Aussprache, so —

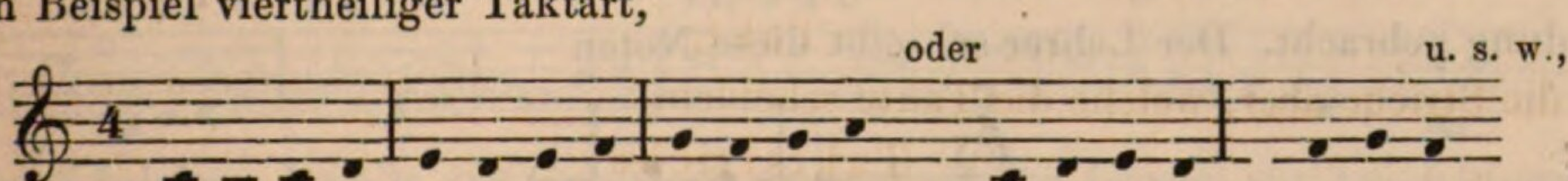


(nicht Eins, sondern Ein), um den Schülern das Taktmaass einzuschärfen.

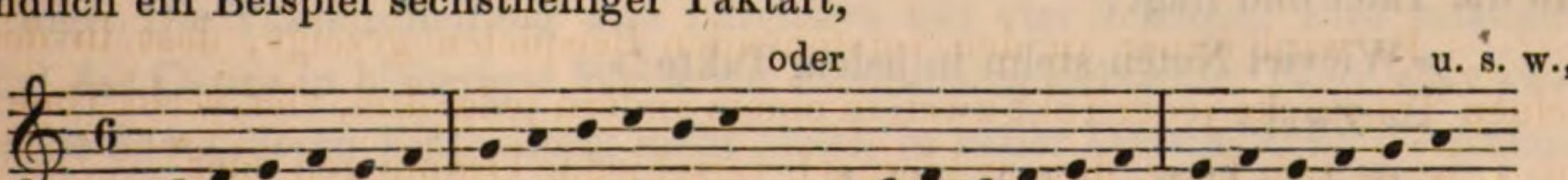
In gleicher Weise schreibt der Lehrer eine Tonreihe dreitheiliger Taktart, z. B.



ein Beispiel viertheiliger Taktart,



endlich ein Beispiel sechstheiliger Taktart,



an die grosse Tafel und verfährt damit, wie zuvor.

Bei dieser Gelegenheit kann angemerkt werden, dass nicht etwa jedes Motiv stets einen Takt ausfülle; das Motiv **c d** z. B. könne in viertheiliger Taktart in jedem Takte zweimal



aufgeführt werden; bei spätern Fortschritten zeige sich das noch deutlicher.

Ohne besondern Anlass (z. B. durch Fragen der Schüler) kann übrigens diese Bemerkung unterbleiben, weil sie keinen unmittelbar praktischen Nutzen hat.

2. Geltung.

§. 293.

Nach der Aufweisung von Taktheilen und Taktarten werden die Schüler darauf aufmerksam gemacht, dass bisher in jeder Tonreihe ein Ton so lange Zeit erhalten habe, wie der andre, ein Ton wie der andre sei auf einen Taktschlag gefallen und die Taktschläge seien der Zeitdauer nach ganz gleichmässig gefallen. Indess sei es möglich, einem Ton längere oder kürzere Zeit als dem andern zuzumessen, z. B. einen Ton noch einmal so lang oder nur halb so lang wie den andern zu nehmen.

Die Länge, die einem Ton im Vergleich zum andern zugemessen sei, heisse die Geltung desselben.

Von allen Geltungen werden zunächst nur zwei,

das Viertel und
die Halbe

mitgetheilt, die klar unterschiednen Notengestalten gewiesen und die Grösse der Geltung dahin bestimmt:

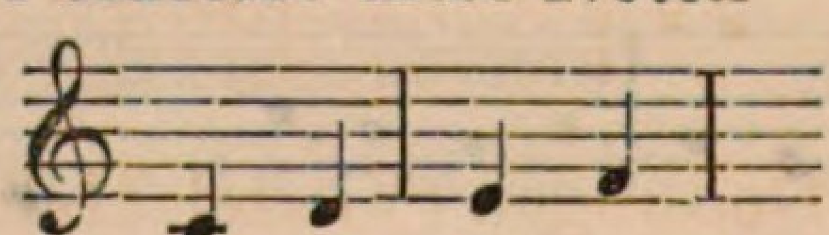
eine Halbe gilt soviel als zwei Viertel, oder noch einmal soviel als eins,

und

ein Viertel gilt halb soviel als eine Halbe, oder zwei Viertel gelten soviel wie eine Halbe.

§. 294.

Beide Geltungen werden sogleich praktisch an einem Satze zur Anwendung gebracht. Der Lehrer schreibt diese Noten



an die Tafel und fragt:

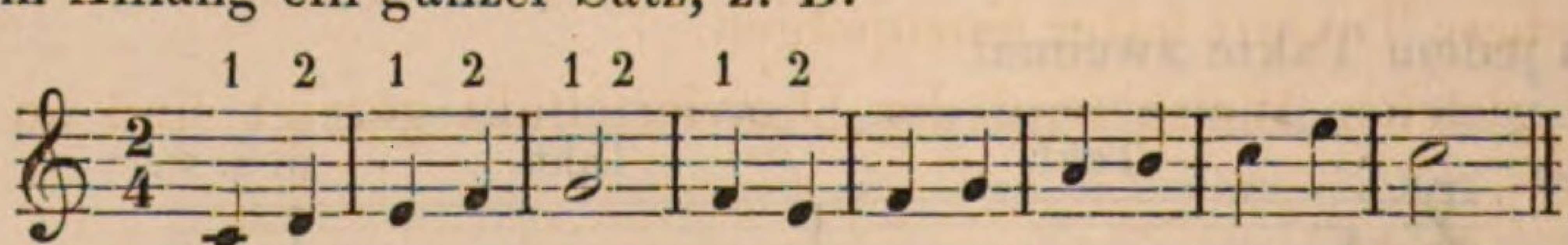
»Wieviel Noten stehn in jedem Takte?«

— Zwei.

»Welche Geltung haben sie?«

— Viertelgeltung — es sind Viertelnoten.

Nun wird die frühere Taktvorzeichnung (§. 292) vervollständigt und aus obigem Anfang ein ganzer Satz, z. B.



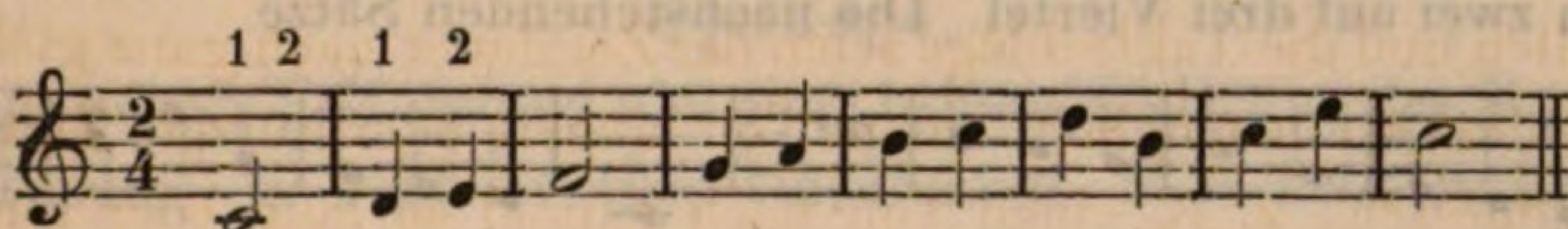
gebildet. Die Taktart ist $\frac{2}{4}$, die Taktheile sind Viertel, sie werden durch die Taktschläge des Leitenden bezeichnet. Folglich fallen auf die Halbe im dritten Takte zwei Schläge. Man kann diese

Takteintheilung

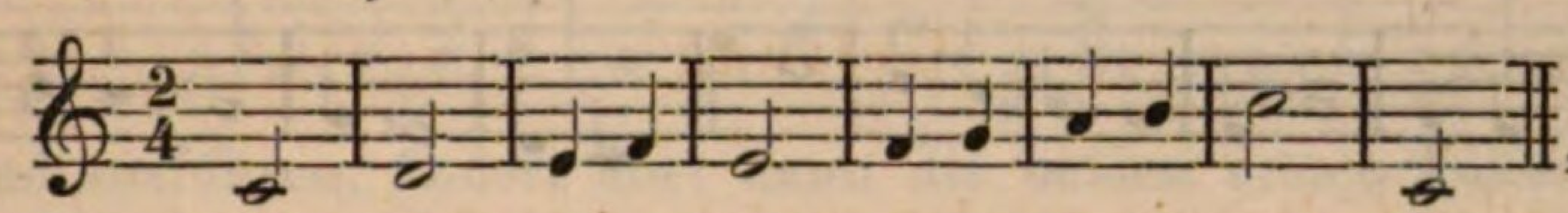
(das ist bekanntlich der Kunstname) anfangs durch übergesetzte Ziffern, wie oben in den vier ersten Takten, vor Augen stellen.

Die Schüler schreiben den Satz ab und singen ihn zu den Tonnamen vom Blatt. Zur Erleichterung oder Erinnerung wird darauf hingewiesen (durch Abfragen herausgebracht), dass das Motiv des ersten Taktes in Takt 2, 5, 6 wiederkehrt, Takt 4 aber verkehrt wird.

Etwas schwerer für Anfänger ist die Ausführung dieses Satzes,



der in seinem ersten Takte nicht die Takttheile zu Gehör bringt, sondern eine Halbe, — ferner dieser,



der bis Takt 3 auf die Takttheile warten lässt und überhaupt nicht durch Herausstellung eines Motivs die Fasslichkeit befördert.

§. 295.

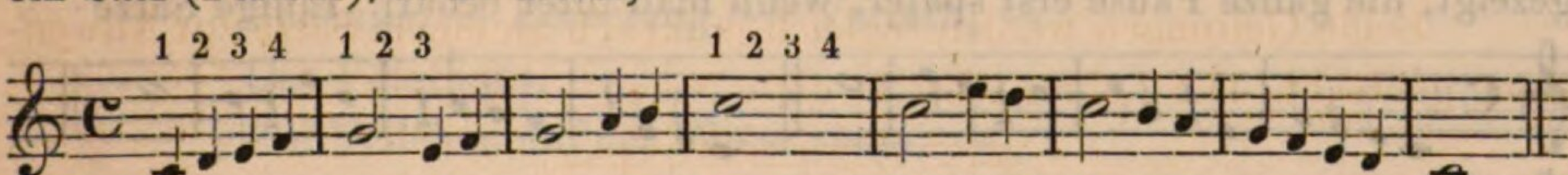
Jetzt wird

die Ganze

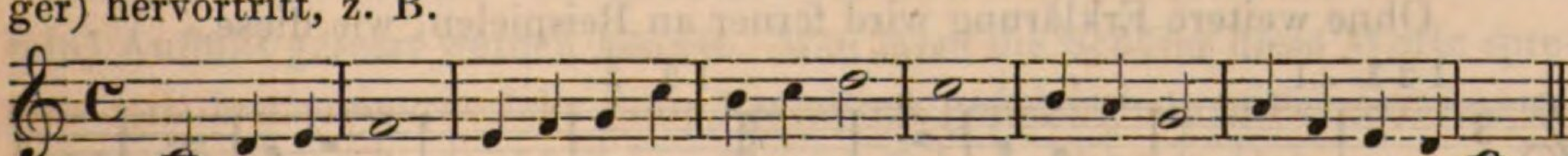
oder ganze (Vierviertel-) Note gezeigt und deren Geltung so:

»Eine Ganze hat (gilt so viel als) zwei Halbe, oder vier Viertel,«

festgesetzt, auch die Taktvorzeichnung ($\frac{4}{4}$ oder vielmehr C) mitgetheilt und ein Satz (Periode), z. B. dieser,



angeschrieben, der alle drei Geltungen (Viertel, Halbe, Ganze) zur Anschauung bringt. Die Takteintheilung und Direktion mit vier Schlägen wird erläutert und das Ganze in bisheriger Weise zur Ausführung gebracht. Einer oder zwei andre Sätze, deren Eintheilung nicht gleich in voller Deutlichkeit (für Anfänger) hervortritt, z. B.



genügen, diese Taktart fester einzuprägen.

In gleicher Weise wird der Dreivierteltakt gezeigt und an ein Paar Sätzen



praktisch ausgeprägt.

§. 296.

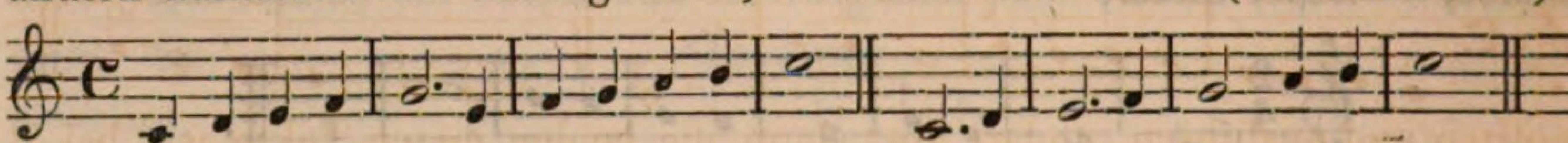
Hier ist der nächste Anlass, die Bedeutung des

Punkts

hinter einer Note, deren Werth (oder Geltung) er um die Hälfte erhöht (oder verlängert), zu zeigen. Die vorstehenden Sätze schliessen offenbar in unfester, schlaffer Weise, nicht auf dem ersten und betonten, sondern auf dem dritten, nicht betonten Takttheile. Dies war unvermeidlich, weil wir nicht Noten von Dreiviertelgeltung haben. Der Punkt erhöht den Werth einer Halben um die Hälfte, von zwei auf drei Viertel. Die nachstehenden Sätze



haben mit Hülfe des Punkts festen Schluss erhalten. Dass der Punkt auch in andern Taktarten Anwendung findet, wird an diesen Sätzen (oder ähnlichen)



gezeigt.

§. 297.

Hiernächst muss die

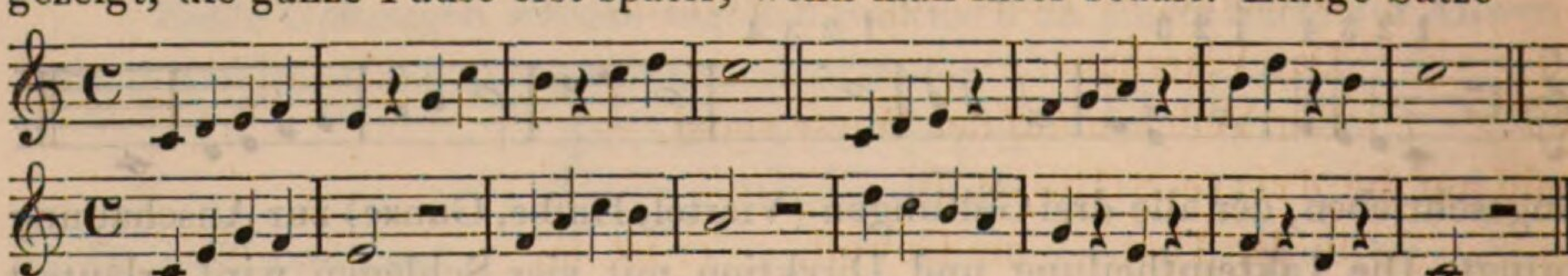
Pause

eingeführt werden. Wozu sie dient, ist Sängern, die für ihr Organ der Ruhemomente bedürfen, leicht begreiflich zu machen; allenfalls erinnere man daran, wie Jeder gewohnt ist, die Schläge einer Glocke mit Unterbrechung

Eins Zwei Drei

zu zählen.

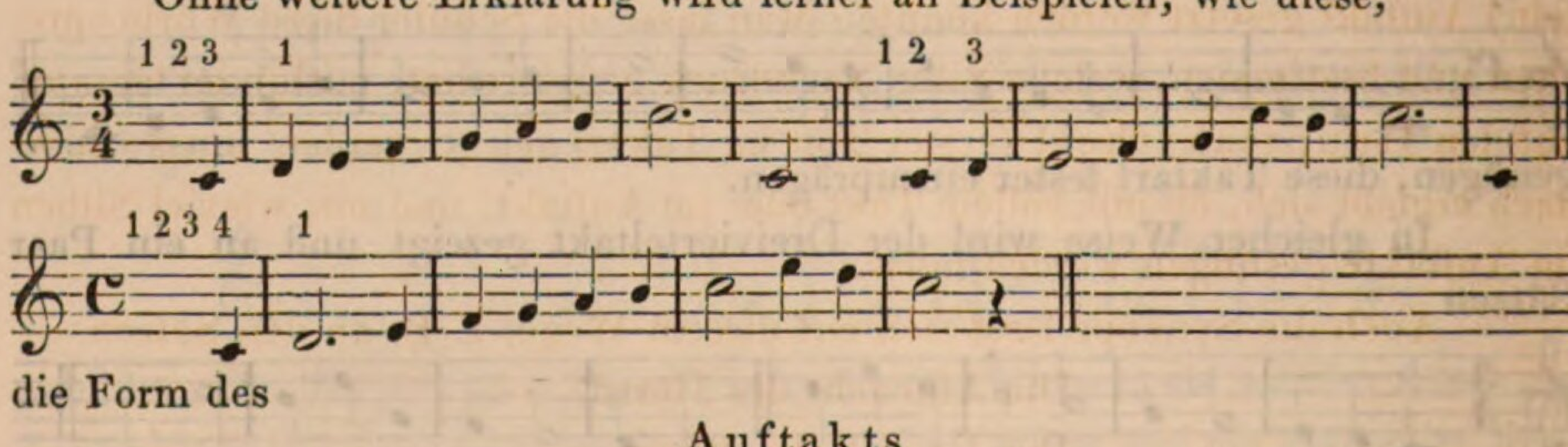
Es werden vorerst nur die Viertel- und die halbe oder Zweiviertelpause gezeigt, die ganze Pause erst später, wenn man ihrer bedarf. Einige Sätze



genügen, diese neue Form praktisch zu machen.

§. 298.

Ohne weitere Erklärung wird ferner an Beispielen, wie diese,



die Form des

Auftakts

gezeigt. Es bleibt dabei, dass jeder Takt in einer Taktart die volle Zahl der

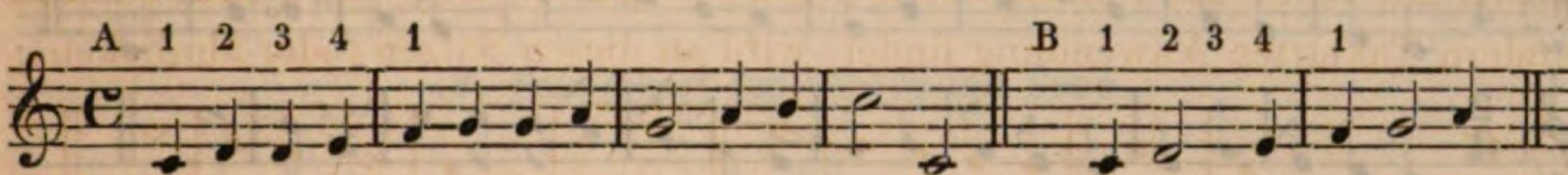
Takttheile haben muss, z. B. im Dreivierteltakte jeder Takt drei Viertel. Nun fängt aber der erste der vorstehenden Sätze mit einem einzigen Viertel an, es fehlen also zwei Viertel. Diese kommen am Ende des Satzes nach. Bei der Ausführung werden (wie die Ziffern vor dem ersten Ton der obigen Sätze andeuten) die fehlenden Takttheile durch Taktschläge bezeichnet. Erst später, wenn der Chor taktsicher ist, können diese stummen Schläge wegfallen.

§. 299.

Nach der Form des Auftakts ist die

Synkope,

jedoch ohne nähere Erläuterung und ohne nähere Erklärung des Kunstnamens, nur als Uebung im Takteintheilen einzuführen. Man lässt einen Satz, wie diesen bei A



notiren und ausführen, ändert aber dann die beiden ersten Takte wie bei B und wiederholt den Satz in dieser Gestalt.

§. 300.

Wenn Bildungsstand und Wissbegier der Schüler über die Form des Auftakts Erläuterung fodern, dann findet der Lehrer keine anschaulichere, als in der Sprache. In ihr fällt die Betonung bald auf die erste Silbe, z. B. in

Váter, — Lábsal, — Váterland, —

Ándacht schwebt empor, —

Freúde schöner Götterfunken, —

bald auf die zweite Silbe, z. B.

Gedánke, — Beseélung, — Verráth, —

Das Váterhaus, —

Ein Veílchen auf der Wiese stand, —

bald auf die dritte Silbe, z. B.

in der Thát, — die Gewált, — er ist dá, —

bald auf die vierte Silbe, z. B.

in der Gewáltthat, — in der Besónnenheit,

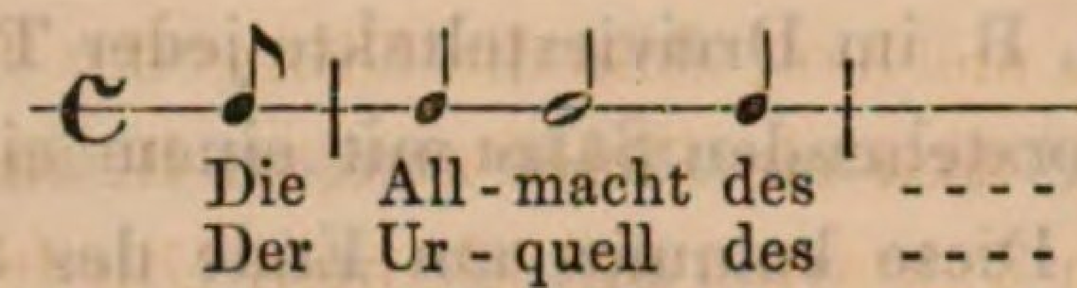
welcher letztere Fall im Viervierteltakt mit drei Vierteln (oder auch drei Achteln) Auftakt gesetzt werden könnte. Man lasse die Schüler diese Worte sprechen und bestimmen, welche Silbe Nachdruck gefodert hat, mithin im Gesang' auf den Haupttakttheil (erster Ton im Takte) gelegt werden muss; hiernach ergiebt sich, ob mit vollem Takt oder im Auftakt, und mit wieviel Silben im Auftakte gesungen werden muss.

Auch die Synkope lässt sich auf diesem Wege, z. B. an den Sätzen

Die Allmacht des Herrn, —

Der Urquell des Bösen, —

die sich füglich so



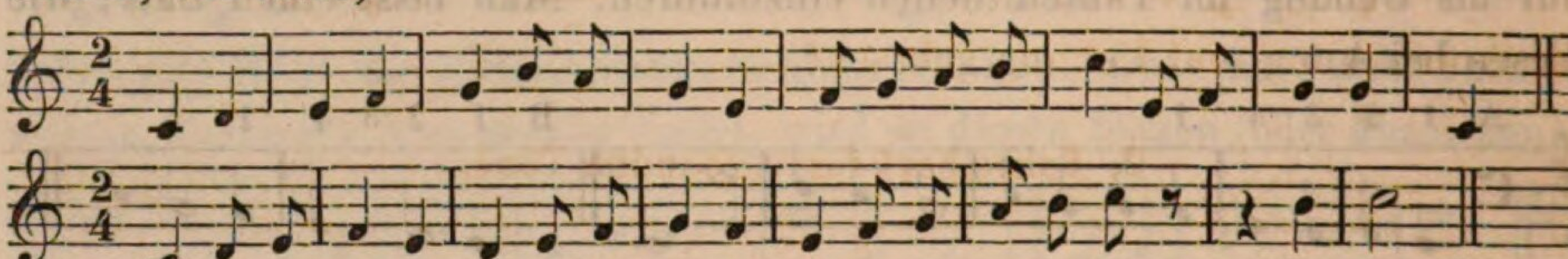
betonen lassen, anschaulich machen; dass auch andre Rhythmisirungen hier möglich sind, bemerkt man leicht.

§. 301.

Nun erst wird in der, §. 293 gebrauchten Weise den drei bekannten Geltungsarten die des

Achtels

nach Werth und Gestalt der Note und Pause mitgetheilt und an einigen Sätzen, wie diese,



zu den Tonnamen gesungen. Taktheile sind hier, wie die Vorzeichnung zeigt, die Viertel, einige derselben sind aber in kleinere Noten zerlegt; den Namen

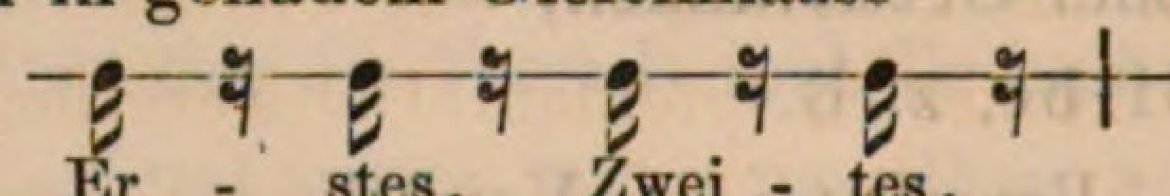
Taktglieder

für alle Zerlegungen der Taktheile können sich die Schüler (wenn es auch nicht gerade nöthig ist) merken.

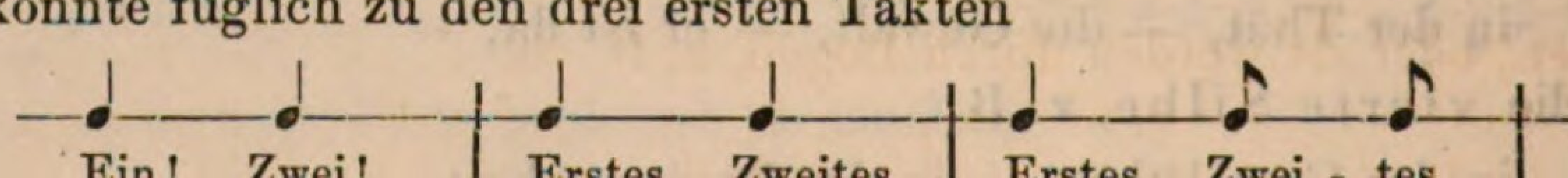
Findet die Eintheilung (Takteintheilung, §. 294) Schwierigkeit, so zählt der Lehrer statt »Ein! — Zwei!« — (§. 292)

»Erstes! Zweites!«

(jede Silbe kurz, aber in genauem Gleichmaass



ausgesprochen) und setzt dabei fest, dass das Zahlwort den Taktheil, jede Silbe desselben ein Taktglied bedeute. Dieses Zählen muss übrigens schon vor der Stelle, die Schwierigkeiten bietet, beginnen; z. B. im ersten obiger Sätze könnte füglich zu den drei ersten Takten



gezählt werden. Ist dagegen die Achtelgeltung bereits eingeprägt, so kann (z. B. Takt 4 jenes Satzes) zu der schärfern Zählweise nach Taktheilen zurückgegangen werden.

§. 302.

Nach der Aneignung des Achtels kann die Taktart des

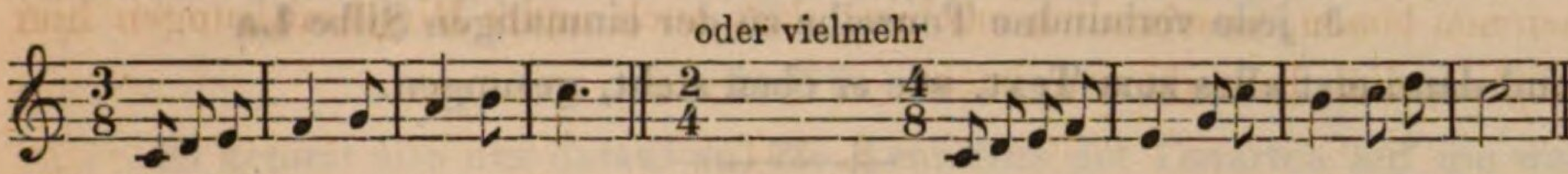
Dreiachteltakts,

der wesentlich nichts Anders ist, als der Dreivierteltakt, in halb so grossen Taktheilen dargestellt, und der

Sechsachteltakt

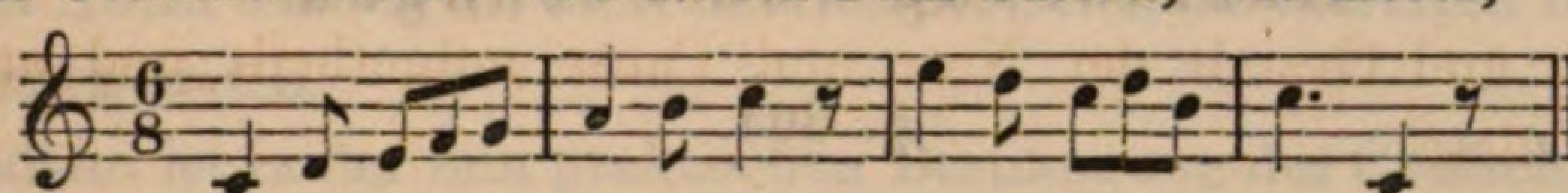
mitgetheilt werden, neben den bisher betrachteten Taktarten die üblichste.

Um anschaulich zu machen, dass die Grösse der Taktheile das Wesen der Taktart nicht ändert, sind ein Paar Sätze, z. B. aus §. 295 der vorletzte und aus §. 297 der erste in Taktarten mit kleinern Gliedern umzuschreiben;



und die Schüler tröstlich darauf hinzuweisen, dass manches anscheinend Neue mit Dagewesenem gleichbedeutend und schon gelernt ist.

Der Sechsachteltakt wird an ein Paar Sätzen, wie dieser,



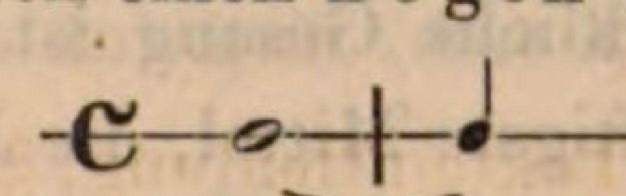
zur Anschauung und Uebung gebracht.

2. Schreibart für verbundne Töne.

§. 303.

Zweierlei Arten von Verbindung kommen hier zur Betrachtung.

Erstens kann die Absicht sein, einen Ton über die Dauer seiner Geltung hinaus zu verlängern; dann wird er bekanntlich nochmals geschrieben und beide Noten werden durch einen **Bogen** verbunden, wie hier

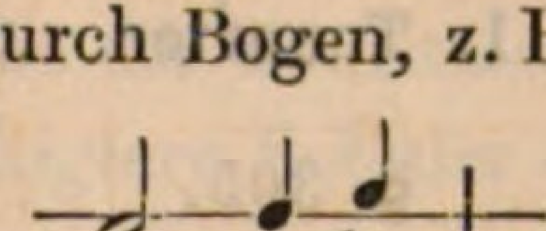


durch die ganze Note, verbunden mit einer Viertelnote, dem Ton die Geltung von fünf Vierteln gegeben wird.

Zweitens kann die Absicht sein, verschiedne Töne zur Verlautbarung einer einzigen Silbe des Textes zu vereinen. Dann werden die Noten, wenn es Achtel (oder Noten noch kleinerer Geltung) sind, zusammengestrichen, z. B. statt



geschrieben, oder sie werden durch Bogen, z. B. so,



zusammengehalten. Hier



sind einige Sätze, die alle Arten von Bindung enthalten, zusammengestrichne Achtel, mit Bogen verbundne verschiedne Töne, durch Bindung verlängerte Geltung desselben Tons.

Bei der Uebung wird

1. jeder Ton mit seinem Tonnamen,
2. jeder Ton zu der Silbe **La**,
3. jede verbundne Tonreihe zu der einmaligen Silbe **La**

und dann erst alles zum Text, wie er oben steht, gesungen.

Fünfter Abschnitt.

Ausführung von Gesängen.

§. 304.

Jetzt ist der Zeitpunkt gekommen, zum ersten Mal aus den Vorübungen zur Ausführung wirklicher Gesänge überzugehn. Dies hat sich schon im vorigen Abschnitte fühlbar gemacht, in dem man zuletzt den Text, als das Letzte, das zum vollständigen Material wirklichen Gesanges noch fehlte, nicht länger hat entbehren können; auch ist bereits §. 289 auf die Verschmelzung des vorigen Abschnitts mit dem jetzigen hingewiesen. Erst durch die Lehren und Uebungen des vorigen Abschnitts ist die Ausführung wirklicher Gesänge nach Noten möglich geworden; nun aber darf der Fortschritt dazu nicht verzögert werden. Denn der wirkliche Gesang ist nicht blos Ziel der ganzen Chorschule, er ist auch das kräftigste Mittel, die Jugend für Gesang zu beseelen und mit den nöthigen, noch lange nicht vollständigen Vorübungen zu versöhnen.

Der Singstoff für den gegenwärtigen Standpunkt ist im dritten Buche No. 1 bis 18 gegeben. Von §. 294 an kann seine Verwendung beginnen. Von da an muss der Inhalt des vorigen Abschnitts mit der Ausführung der Gesänge in gleichem Fortschritte mit einander gehn, nichts wo möglich gelehrt werden, was nicht sogleich zur Anwendung kommen kann. Erkenntniss und Ausführung müssen im Kunstleben Eins werden.

1. Tonarten.

§. 305.

Einer ersten Vorerinnerung bedarf es zunächst für die neben **C** dur eingeführten Tonarten; man findet neben **C** nach der Reihe noch **F**, **G**, **D**, **B**, **Es**, während bis jetzt alle Uebungen nur in **C** dur stattgehabt haben und die ausnahmsweise Benutzung von **B**, **H**, **Des** und **D** dur (§. 234) gleichsam verstohlen, unter der Namenreihe von **C** dur und ohne Erklärung erfolgte. Dies ist nicht mehr zureichend, sobald von Noten gesungen werden soll. Auch die Setzweise in **C**, während in andern Tonarten ausgeführt wird (wie für Hörner und Trompeten geschieht und neuerdings für Anfänger im Gesange vorgeschlagen worden ist), würde die Lösung der Aufgabe nur hinhalten, ohne sie zu beseitigen. Denn früher oder später muss doch der Chorsänger mit den

Tonarten bekannt und in ihnen einheimisch werden, wenn er fähig sein soll, auf dem Standpunkt' unserer heutigen Musik mitzuwirken und aus unsern Stimmen, wie sie alle gestochen und geschrieben sind, zu singen.

§. 306.

Es kommt also nur darauf an, die Kenntniss der Tonarten auf die wenigst lästige Weise mitzutheilen. Hierzu gelangt man vor Allem durch Vertheilung der Last auf verschiedne Zeitpunkte.

Vor Allem bleiben die Molltonarten bei Seite, bis dieselben in den Kreis der Uebungen treten.

Sodann ist es der rein praktischen Bestimmung der Chorschule gemäss, auch jene Uebersichten über sämmtliche Tonarten, die der Quintenzirkel und die Logier'sche Hand gewähren*), vorerst bei Seite zu lassen und blos mit der Erklärung derjenigen Tonart zu beginnen, die eben zur Anwendung kommen soll.

§. 307.

Dies würde bei No. 2 der Chorsätze **F** dur sein.

Der Lehrer spricht aus: die bisherigen Uebungen (und so auch No. 1 der Chorsätze) wären auf die Tonreihe von **C** — **c d e f g a h c** — gegründet gewesen. Einen solchen Inbegriff (eine Reihe) zusammengehöriger Töne nenne man

T o n a r t;

man habe also bisher aus der T o n a r t v o n **C**, kurzweg aus **C** gesungen. No. 2 gründe sich auf eine andre Tonreihe, die mit **F** anfange und die Tonart von **F** bilde. Diese Tonreihe fange an

f g a,

die nächste Stufe sei aber nicht **h**, sondern ein bisher noch nicht gebrauchter Ton, **b** genannt; die ganze Tonreihe von **F** heisse demnach

f g a b c d e f.

Hierauf wird die Tonreihe, wenn es angeht, den Schülern auf dem Klavier gezeigt, jedenfalls die Reihe der Tonnamen auf- und abwärts eingeprägt. Dann wird mit einem der befähigtern Schüler der Versuch gemacht, die ganze Tonleiter

$\bar{f}$ $\bar{g}$ $\bar{a}$ $\bar{b}$ $\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{d}}$ $\bar{\bar{e}}$ $\bar{\bar{f}}$

zu Gehör zu bringen (nöthigenfalls hilft das Klavier) und vom getheilten Chor in alter Weise auf- und abwärts

Diskant: $\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{d}}$ $\bar{\bar{e}}$ $\bar{\bar{f}}$ $\bar{\bar{f}}$ $\bar{\bar{e}}$ $\bar{\bar{d}}$ $\bar{\bar{c}}$. .

Alt: $\bar{f}$ $\bar{g}$ $\bar{a}$ $\bar{b}$ $\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{c}}$ $\bar{b}$ $\bar{a}$ $\bar{g}$ $\bar{f}$

singen zu lassen. Nöthigenfalls werden einige Treffübungen die neue Tonart vollends einprägen.

*) Man sehe darüber die allgem. Musiklehre nach.

§. 308.

Zuletzt wird die Schreibart erklärt. Man betrachte, sagt der Lehrer, den neuen Ton **b** als eine Veränderung, die mit dem allbekannten Ton **h** vorgenommen worden, und zwar als Erniedrigung oder Tieferstimmung von **h**. Daher schreibe man für diesen Ton die Note **h**, setze aber zum Zeichen der Erniedrigung ein *b* (Erniedrigungszeichen) vor. Stehe ein solches Zeichen, wie bei dem Chorsatze No. 2, zu Anfang der Noten, gleich nach dem Schlüssel, so gelte es für alle vorkommenden **h**-Noten; überall werde **b** statt **h** genommen.

Nach derselben Methode weiset man bei No. 4 die Tonart **G**, bei No. 6 die Tonart **D** auf und so ferner; bei ersterer kommt das Kreuz oder Erhöhungszeichen und die Namenänderung durch die Anhängsilbe **is** zur Sprache, erst bei No. 12 (Tonart **B**) wird *b* Erniedrigungszeichen genannt und dessen Anwendung für alle Töne, die erniedrigt werden sollen, nebst der Namenänderung durch die Anhängsilbe **es** mitgetheilt.

Die Zusammenfassung aller Tonarten, und zwar erst der Kreuztöne, dann der **B**-Töne, eilt nicht; sie geschieht gelegentlich, wenn die grössere Zahl in Anwendung gekommener Tonarten ein Zusammenfassen vortheilhaft macht. Das Nähere sagt die allgemeine Musiklehre.

2. Neue Taktarten.

§. 309.

Gleich bei No. 3 der Chorsätze tritt eine Taktart auf, die in der vorbereitenden Lehre nicht Erwähnung gefunden hat, der $\frac{4}{8}$ Takt. Der Lehrer erinnert an den bereits gezeigten $\frac{4}{4}$ Takt und sagt: eben so wie dieser, sei auch der $\frac{4}{8}$ Takt eine viertheilige Taktart, nur dass seine Theile Achtel wären, wie in jener Taktart Viertel; es würden sich noch mehrere bisher unerwähnte Taktarten finden, die aber eben so leicht aus den bereits bekannten zu begreifen wären, also keiner Vorbereitung bedurft hätten.

§. 310.

Hierbei, also zuerst bei No. 3 der Chorsätze, kommt noch eine Abweichung im Taktiren zur Sprache.

Ganz nach der Regel taktirt der Lehrer diesen Satz mit vier Schlägen. Bald wird sich aber das Unangemessene dieser Weise für schnelle Bewegung fühlbar machen und die Leitung mit zwei Schlägen als die zweckmässigere eingeführt werden.

Derselbe Fall tritt bei No. 12 ein; auch hier bewirkt die lebhafte Bewegung, dass statt der vier Taktschläge zwei (zu dem ersten und dritten Viertel) bequemer und fördernder sind. Dies muss Anlass geben, beide Fälle zusammenzuhalten und abermals die Gleichheit im Wesentlichen bei abweichender Aussengestalt zum Bewusstsein zu bringen. Je mehr abweichende Gestal-

tungen man unter demselben Begriffe zusammenfassen lernt, desto gewandter wird man in der Ausführung.

Dass übrigens hier die Form des Allabrevetakts zum Vorschein kommt, kann wissbegierigen und fähigen Schülern gelegentlich gesagt werden; nöthig ist es nicht.

3. Methode der Einübung.

§. 311.

Für den Anfang, nur so weit und so lange es je nach der Befähigung des Chors nöthig ist, würde sich das Verfahren für das Studium der Chorsätze in folgender Weise ordnen, die sich jedoch, wir wiederholen es, mit der zunehmenden Befähigung des Chors Schritt für Schritt vereinfacht.

1. Der Lehrer erläutert nach der Vorzeichnung oder deren Nichtvorhandensein die Tonart des Satzes, oder befragt, wenn sie schon bekannt sein kann, die Schüler darum, lässt die Tonleiter auf- und abwärts erst nennen, dann singen. Die Rücksicht auf die Paralleltonart kann erst hervortreten, wenn die Molltonarten eingeführt sind.

2. Die Tonreihe des Satzes wird ohne Rücksicht auf Takt und Geltung, blos nach den leitenden Winken des Lehrers in je zwei oder drei gleichen Schlägen und in bequemer Bewegung zu den Tonnamen durchgesungen. Zeigt sich irgend eine Schwierigkeit oder Stockung, so wird wiederholt, oder der verfehlte Punkt noch einmal nach Anleitung der Methode nachgeübt. Würde z. B. in No. 1 der Chorsätze die hinabschlagende Quarte und Quinte verfehlt, so müsste auf die Uebungen §. 268 zurückgegangen werden.

3. Leichtigkeit und Sicherheit werden befördert, wenn man vor dem Singen die Schüler anhält, die Motive eines Satzes zu erkennen. In No. 1 z. B. ist das Motiv offenbar in Takt 1 und 2 enthalten und kehrt in Takt 3 und 4 in Versetzung auf die nächste Stufe wieder; wer dies erkannt, dem müssen diese Takte ohne Weiteres gelingen. In No. 2 könnte man die vier Achtel des ersten Takts als Motiv ansehn; der eigentliche Kern, das eigentliche Motiv sind aber die zwei ersten Achtel.

Beiläufig zeigen beide Sätze, was §. 292 gesagt ist: dass Motiv und Takt keineswegs immer zusammenfallen.

4. Takteintheilung und Geltung werden durch Abfragen den Schülern zum Bewusstsein gebracht; dann wird die Tonreihe abermals unter Anwendung der üblichen Tonnamen gesungen.

5. Der Text wird vom Lehrer oder einem zuverlässigen Schüler langsam und deutlich vorgelesen, jeder Laut rein, klar und voll, jedes Wort festgeschlossen und von den andern sauber geschieden. Nöthigenfalls wird der Text von sämmtlichen Schülern nach Takt gelesen.

6. Nun erst wird der Satz mit untergelegtem Texte vom Chor gesungen und dabei das Nöthige über die Zeitpunkte des Athemnehmens bestimmt. Zuletzt wird

7. das gehörige Stärkemaass, die grössere oder mindere Schärfe der Betonung und was sonst der künstlerische Vortrag fodert, festgestellt. Hierbei muss jedoch so viel wie möglich dem Naturgefühl überlassen bleiben; es ist zuträglicher, einzelne Missgriffe durchschlüpfen zu lassen, als das Naturell zu gängeln und in seiner Unbefangenheit zu stören.

§. 312.

Zeigt sich nach einer Reihe von Uebungen diese Umständlichkeit des Durcharbeitens nach und nach entbehrlich, so treten an deren Stelle blosse Fragen und Auffoderungen des Lehrers:

Welche Tonart ist vorhanden?
Seht euch die Tonreihe durch!
Welche Taktart?
Seht euch die Takteinrichtung an!
Leset euch den Text durch!
Ueberlegt, wo am besten Athem genommen werden kann!

bis zuletzt auch diese wegfallen und der Lehrer nur eine kurze Bedenkzeit vor dem Anfange des Gesangs giebt, damit Jeder die ihm nöthigen Betrachtungen anstelle.

Alles was hier umständlich auseinandergesetzt ist, muss der Chorsänger durchaus beobachten; es kann ihm nichts davon erlassen werden und seine Geschicklichkeit erweist sich darin, dies Alles auf das Sicherste und Schnellste zu leisten. Dahin hat die Methode zu fördern.

§. 313.

Zur Ausführung der Chorsätze werden die Schüler mit Stimmbüchern versehn, jeder mit einem besondern. Nur im Nothfalle können zwei zu einem Stimmbuche zugelassen werden, niemals mehr.

Die Schüler werden angewiesen, diese Bücher bei lockerer Armbiegung in der Linken zu halten, nicht näher, als die Sehkraft fodert, aber auch nicht weiter vorgestreckt, als bequeme Armbiegung ergiebt. Besonders muss darauf geachtet werden, dass Arm und Ellbogen nicht am Körper anschliessen und dass die Stimmbücher nicht so hoch gehalten werden, dass sie den Mund des Sängers verdecken und die freie Ausströmung des Stimmschalls hindern; der Mund muss dem gegenüberstehenden Zuhörer vollkommen sichtbar bleiben, wenn der Schall volle Wirkung haben soll.

4. Einzelne Bemerkungen.

§. 314.

Wenige Bemerkungen knüpfen wir an die einzelnen Chorsätze, wenn auch vielen, doch nicht allen unnöthig, die sich an Chorschulung betheiligen wollen.

No. 1. Athemnehmen in Takt 2 und 4 während der Pause, versteht

sich; Takt 6 geschieht es vor »dem«, damit Geschlechts- und Hauptwort beisammen bleiben.

No. 2. Hier würde nach jedem Takt Athem zu nehmen und zum ersten Mal an sanften Vortrag zu erinnern sein, im Gegensatz zu No. 1, das festern Schall fodert.

No. 3. Hier ist das Athemnehmen, nach vier und vier Achteln, bei der Kürze der Töne schwieriger; es kann nur schnell, also jedesmal nur wenig und kurz geathmet werden; vor und nach »hell« (Takt 6) wäre zu athmen, dann nach »lieblich«. Man mische sich jedoch nur im Nothfall' in diese Angelegenheit, vertraue wo möglich der Natur.

Hier ist leichter Vortrag, Sonderung der einzelnen Achtel in den ersten vier Takten mit gelinder Betonung des ersten und neunten Achtels zu üben.

No. 4 giebt Anlass, den Gegensatz von $\frac{4}{8}$ Takt und Achtelbewegung im $\frac{2}{4}$ Takt in der Betonung zu zeigen. In ersterer Taktart wird nur das erste Achtel im Takte (in No. 3, aus Rücksicht auf den Inhalt, sogar nur das erste von acht Achteln) im $\frac{2}{4}$ Takt das erste und dritte betont. Dergleichen muss leicht, wo möglich nur durch Taktschlag und Begleitung erreicht werden.

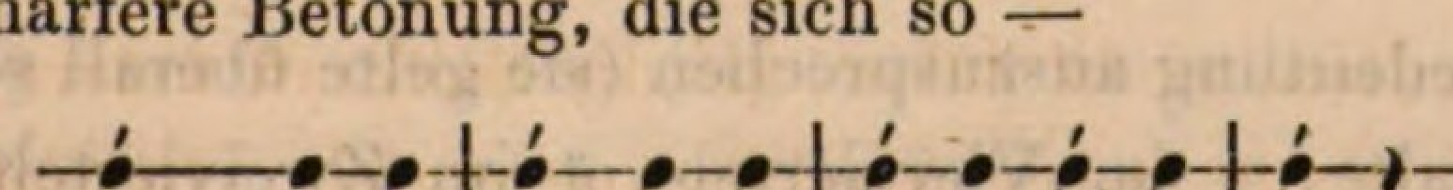
No. 7, der erste Satz im Auftakte; der Niederschlag ist fester zu betonen.

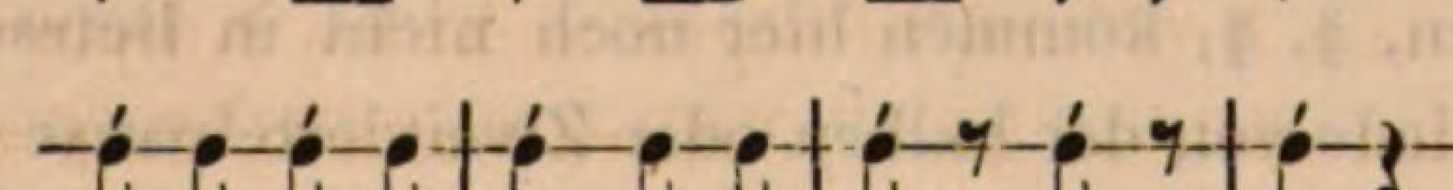
No. 8 zeigt zum ersten Mal getragenen Gesang; die Töne, mit Ausnahme der Punkte, wo Athem genommen werden muss, müssen ganz ausgehalten werden. Man lasse No. 3 und No. 8 nach einander singen, um den Gegensatz von leichtem und getragnem Gesange zu verdeutlichen.

No. 9. Das rhythmische Motiv



ist schon in No. 6 gebraucht worden; hier fodert der Sinn des Satzes grosse Leichtigkeit (die sogar das Wort theilenden Pausen in Takt 7, 14 und 15 deuten dahin) und schärfere Betonung, die sich so —

1) 

2) 

(1 für den ersten und dritten, 2 für den zweiten und vierten Abschnitt von je vier Takten) bezeichnen liesse.

Zu dem Worte »singt«, Takt 12, erscheint zum ersten Mal ein

Ruhezeichen

oder Halt. Die Schüler müssen angewiesen werden, vor dem Worte Athem zu nehmen, den Ton stark zu fassen und ausgehn (allmählich abnehmen) zu lassen, besonders aber gleichzeitig abzusetzen, da nichts unerfreulicher wirkt, als wenn Einzelne den Ton noch nachsingen und nachdrücken, während die Uebrigen schon abgesetzt haben. Der Leitende hat dafür bekanntlich das Zeichen,



nämlich Niederschlag zu $\overline{\overline{e}}$, sofort rasche Wiedererhebung und Festhalten des Arms in der Höhe, so lange der Ton gehalten werden soll (natürlich mit Berücksichtigung der Chorkräfte), dann, um aufmerksam zu machen, ein rascher, kurzer Seitenwink und gleich aus ihm heraus der neue Niederschlag.

No. 10 giebt Anlass, Anwachsen und Abnehmen der Stimme zu versuchen. Die Bezeichnung findet sich über den Noten; nur müssen die Synkopen (»Va - ter ... uns«) noch innerhalb des Abnehmens einen mässigen Nachdruck erhalten; das Ganze aber muss mit sanfter Stimme (*piano*) eingesetzt werden, damit im Anschwellen der Töne niemals das Maass der Stimmkraft und der Ausdruck des Satzes gefährdet werde.

Nur bei zuverlässigen und sinnigen Schülern mag der Versuch mit dieser Vortragsweise gemacht und auch da nur leicht angestellt werden. Gehn die Schüler nicht gleich verständnissvoll auf die Sache ein, so lässt man sie einstweilen bis zu grösserer Geistesreife fallen.

No. 12 soll, im Gegensatz zu No. 10, mit frischer, voller Stimme herausgesungen und bei den schärfenden Unterbrechungspausen Takt 3, 4, 7, 8 u. s. w. derb betont werden; nirgends aber darf das zu Härten und Uebertreibungen führen. Man blicke auf §. 197 zurück.

No. 16. Dieser und die beiden folgenden Sätze sind bestimmt, im Pausiren und Einsetzen zu üben, beides unentbehrliche Geschicklichkeiten für den Chorsänger.

Vor Allem ist hier — nicht früher, weil es hier erst nöthig ist — die ganze oder

Taktpause

zu zeigen, ihre Bedeutung auszusprechen (sie gelte überall so viel, als ein Takt an Geltung enthalte: $\frac{4}{4}$ im Vierviertel-, $\frac{2}{4}$ im Zweivierteltakt u. s. w.; die grössern Taktarten, $\frac{3}{2}$, $\frac{4}{2}$, kommen hier noch nicht in Betracht) und ihre Gestalt im Unterschiede von der halben oder Zweiviertelpause einzuprägen.

Dabei wird den Schülern Anweisung ertheilt, wie sie bei mehrern auf einander folgenden Taktpausen sich deren Zahl leicht und geräuschlos merken können. Sie sollen nicht die einzelnen Pausen mit leiser Stimme, »Ein, Zwei«, zählen, denn das leiseste Flüstern einer Mehrzahl wird immer noch vernehmbar. Sondern sie sollen durch Einschlagen des Daumens, zweiten, dritten Fingers u. s. w. an der müssigen rechten Hand und hinzugedachte Zahlwörter die Taktzahl merken. Daneben können und müssen die Taktirbewegungen (§. 108) immerhin fortgehn.

Das Einsetzen, das richtige Einsetzen des Tons beruht darauf (§. 262), dass jede Stimme die Tonfolge der vorangehenden Stimme in Gedanken mit-

singt. Lassen die Schüler Unsicherheit blicken, so hält der Lehrer am Schlusse der vorhergehenden Stimme (z. B. am ersten Schlusse des Alts) inne und fragt Schüler aus dem Diskant, mit welchem Ton der Alt geschlossen?

Uebrigens ist No. 16 lebhaft und mit merklicher Betonung der Haupttakttheile, nicht aber mit starker Stimme, sondern mehr freundlich zu singen. Heller und erregter muss

No. 17 heraustreten. In beiden Sätzen wird die Begleitung schon genügen, die Betonung hervorzulocken.

Der Scherz No. 18 wird die Schüler zu ernstlicher Aufmerksamkeit anhalten und giebt, wenn die Intelligenz derselben es gestattet, Anlass, sie zu taktfreierm Vortrage, zu Eilen und Zögern anzuleiten. Doch darf das nur gewagt werden, wenn das Taktgefühl für Gleichmaass schon sichergestellt ist. Gleichmaass ist auf lange Zeit oder vielmehr für immer als Regel, Taktfreiheit als Ausnahme anzusehn.

Zweite Abtheilung.

Harmonie-Gesang.

§. 315.

Bei dem zwei- und mehrstimmigen Gesange kommt es darauf an, dass die Sänger einer Stimme die gleichzeitigen Töne der andern hören, ohne durch sie gestört oder irre gemacht zu werden, und dass jede Stimme, die später, als eine andre einsetzt, ihren Einsatz aus der Tonreihe der vorangehenden Stimme entnimmt. Nur damit ist der Chor tüchtig und jedem Sänger an jeder Stimme bewusste Theilnahme am Ganzen gewährt.

Den Uebungen dient die §. 279 erworbne Geschicklichkeit, zu einem gegebnen Ton die Terz, Sexte, Oktave zu geben, zum Anhalt.

Der Chor wird bleibend in seine beiden Stimmen, Diskant und Alt, später in drei und vier Stimmen getheilt, wie es die Aufgaben gerade mit sich bringen.

Erster Abschnitt.

Harmonie der Parallelstimmen.

§. 316.

Nach bekannten Harmoniegrundsätzen können zwei Stimmen wohllautend in Oktaven, Terzen und Sexten Schritt für Schritt mit einander gehn. Dies ist die einfachste Harmoniemusik, daher auch die fasslichste und am leichtesten ausführbare. Sie kommt zuerst nach dem einstimmigen Gesang' zur Uebung und Anwendung. Sie ist ihrer Natur nach zweistimmig.

1. Uebung der Oktavenfolge.

§. 317.

Der ganze Chor singt die Tonleiter von $\bar{c}$ bis $\bar{\bar{c}}$ gerade durch. Nach dem Schlusse lässt man den letzten Ton, $\bar{\bar{c}}$, vom Diskant allein wiederholen und fodert ihn auf, diesen Ton im Sinne zu behalten.

Dann fodert man den Alt auf, noch einmal allein von Anfang, also von $\bar{c}$, zu beginnen, unterbricht aber gleich nach Angabe dieses Tons und lässt

denselben vom Alt, dann die Oktave, c̿, vom Diskant wiederholen und endlich beide Töne gleichzeitig einsetzen und lang, nach der Stimmkraft der Schüler, aushalten.

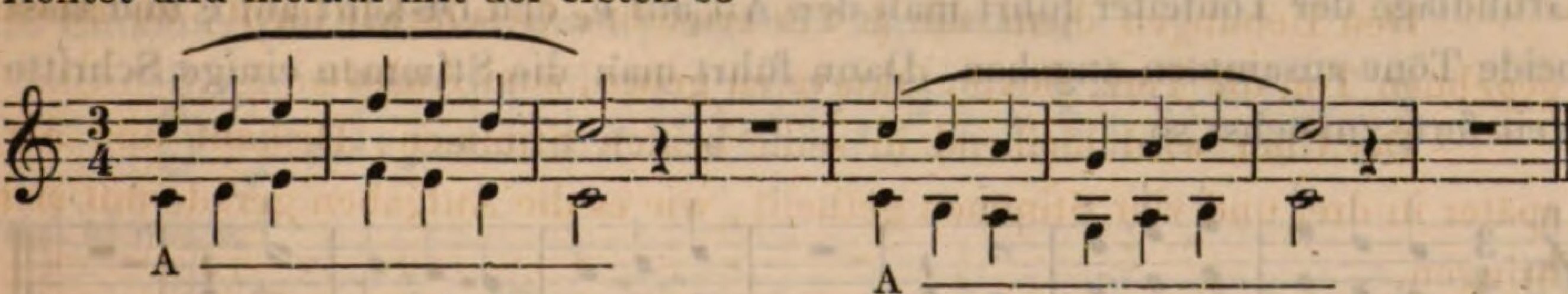
§. 318.

Damit dieser erste Zweiklang dem Bewusstsein der Schüler fest eingeprägt werde, theilt man die Stimmen und lässt denselben abwechselnd von der ersten Hälfte des Diskants und Alts, dann von der zweiten Hälfte beider Stimmen angeben und aushalten, so dass die ruhende Chorhälfte die Wirkung des Zweiklangs ganz ungestört in sich aufnimmt. Es versteht sich, dass auch die später zur Uebung kommenden Zwei- und Mehrklänge durch diese Theilung des Chors zu hellerm Bewusstsein gehoben werden.

§. 319.

Sobald die erste Oktave, c̄—c̿, festgestellt ist, lässt man den Alt von seinem c̄ aus drei, dann vier Stufen auf- und wieder abwärts, dieselbe Tonfolge vom Diskant in der höhern Oktave nachsingen und dann beide Stimmen dasselbe in Oktaven vereint vortragen.

Dieselbe Uebung wird vier Stufen abwärts, dann wieder aufwärts gerichtet und hierauf mit der ersten so



zu einem Ganzen verbunden, das den wesentlichen Umfang beider Stimmen ausfüllt. Zuerst werden die Tonnamen gebraucht; sobald die Töne sicher gefasst werden, wird auf **Ta** und **A** gesungen, wie oben angedeutet ist.

Wenige Treffübungen, die alle schon früher vorbereitet sind, namentlich

c d e c, d e f d, e
c e d c, d f e d, e
c e, d f, e, e c, d h, c

(und ähnliche) genügen, den Oktavengesang innerhalb des jetzigen Tongebiets, und damit für jedes weitere, festzustellen.

2. Uebung von Terzen und Sexten.

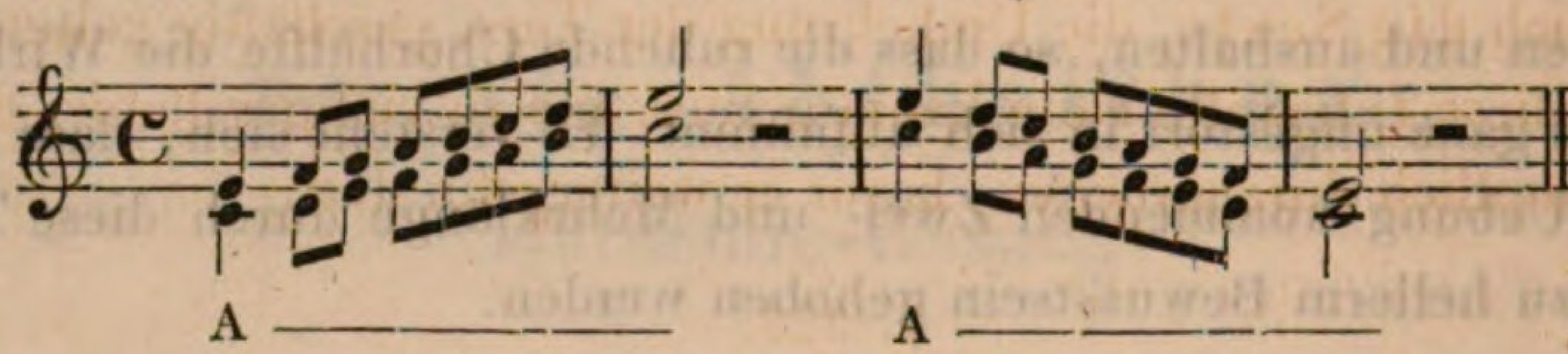
§. 320.

Abermals wird vom ganzen Chor die Tonleiter von c̄ bis c̿ gesungen und dann der Anfang von c̄ bis ē wiederholt. Der Diskant behält den letzten Ton (ē) im Sinne, der Alt wird angewiesen, von neuem mit **c** einzusetzen, dann aber wird er unterbrochen. Beide Stimmen singen ihre Töne, der Alt **c** und der Diskant **e**, abwechselnd und zuletzt zusammen.

In gleicher Weise werden beide Stimmen von **c** bis **f** geführt, das der

Diskant im Sinne behält. Der Alt beginnt wieder von **c**, wird nach **d** unterbrochen und beide Töne, **d** und **f**, werden erst abwechselnd, dann vereint angegeben und ausgehalten.

Jetzt trägt der Alt allein die Tonleiter von $\bar{\mathbf{c}}$ bis $\bar{\bar{\mathbf{c}}}$ vor, der Diskant wird auf $\bar{\mathbf{e}}$ geführt und singt von da die Tonleiter bis $\bar{\bar{\mathbf{e}}}$, beide Stimmen setzen $\bar{\mathbf{c}}$ — $\bar{\mathbf{e}}$ ein und führen von da die Tonleiter in Terzen auf- und abwärts, erst zu den Tonnamen, dann in einem bestimmten Rhythmus

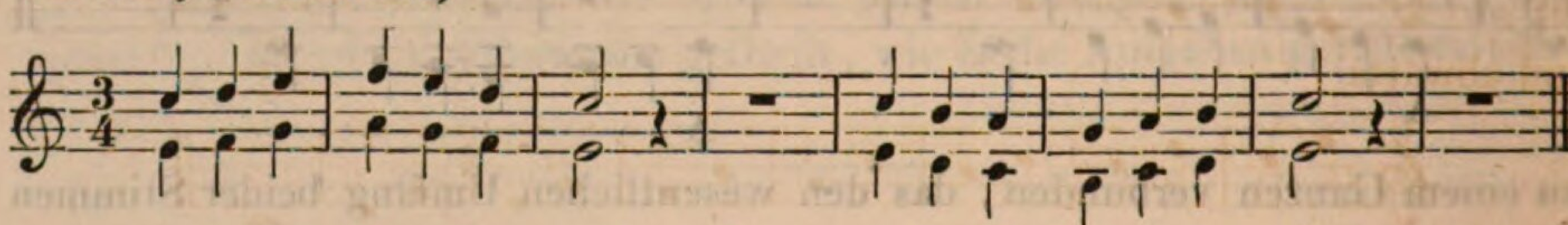


auf **La**, **Ta** oder **A** aus. Dies hat selten Schwierigkeit; höchstens bedarf es der Ermuthigung, dass jede Stimme unbeirrt ihre Tonfolge durchsetze.

Wenige nach frühern einstimmigen Motiven zu bildende Motive genügen, Gehör und Vorstellungskraft in Terzengängen einheimisch zu machen.

§. 321.

In gleicher Weise wird das Tonverhältniss der Sexte eingeführt. Auf Grundlage der Tonleiter führt man den Alt auf $\bar{\mathbf{e}}$, den Diskant auf $\bar{\bar{\mathbf{c}}}$ und lässt beide Töne zusammen angeben. Dann führt man die Stimmen einige Schritte weit fort, zunächst so,



dann so weit der Stimmumfang gestattet, endlich in verschiedner Motivirung.

Erlaubt es die Entwickelungsstufe der Schüler, so kann man ihnen neben den Uebungen dieses Abschnitts die Intervallnamen

Oktave, Terz, Sexte

mittheilen. Unentbehrlich sind sie nicht.

3. Ausführung von Gesängen.

§. 322.

Den vorstehenden Uebungen schliessen sich wieder einige Chorsätze zur Anwendung der neuerlangten Fertigkeit an. Hauptaufgabe ist hier, die Schüler überhaupt erst zur Führung verschiedner Stimmen zu befähigen. Jeder muss die andre Stimme hören und ihrem Inhalte folgen können, ohne dadurch in seinem abweichenden Gesang irre gemacht zu werden. Vergebens wäre das von Einigen angerathene Bemühn, die Schüler gegenseitig zur Nichtbeachtung der andern Stimmen zu bringen. Das würde, wenn es gelingen könnte, die Sänger des Genusses an der von ihnen ausgeführten Musik und damit jeder geistigen Betheiligung und Förderung berauben. Aber es kann gar nicht gelingen, weil

die Sänger eben — nicht taub sind; es kann sie höchstens verleiten, ihre Stimme zu steigern (die Andern zu überschreien), also schlecht zu singen.

Die Grundlage zu der Geschicklichkeit, hörend und bewusst sich an mehrstimmigem Gesange richtig zu betheiligen, ist die einfachste Form der Mehrstimmigkeit — die Zweistimmigkeit. Und der Grundstein für Satz und Gesang kann die Terz heissen, die jeden Akkordbau beginnt und vollführt und zwei Singstimmen in die engste Form der Verträglichkeit setzt. Nächst ihr macht sich die Sexte, die Umkehrung der Terz, geschäftig geltend.

Für diese Intervalle kann kaum genug, nie zu viel geschehn; der Chor muss sie gründlich durcharbeiten, bevor er weitergehn darf.

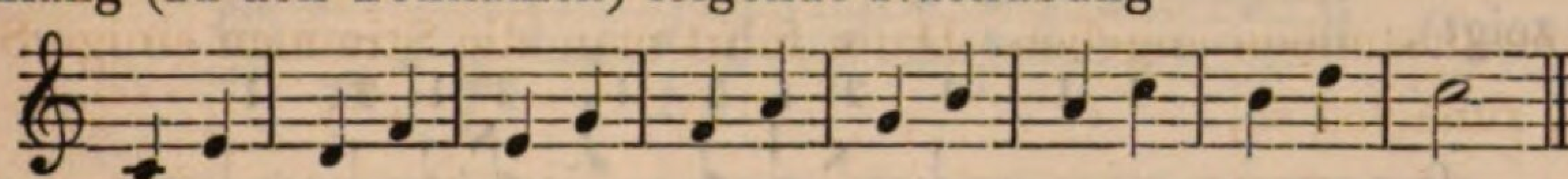
§. 323.

Daher ist gleich

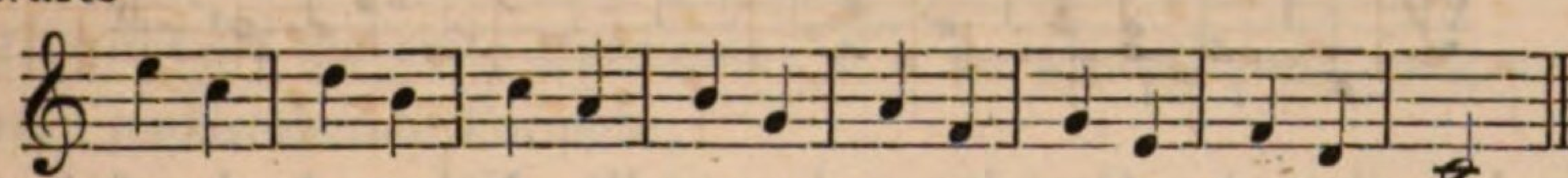
No. 19 fast gar nichts anders, als Terzenfolge auf- und abwärts nach Art der Tonleiter.

No. 20 prägt das Intervall in zwiefacher Gestalt, melodisch und harmonisch aus. Sollte sich in diesen Sätzen, oder in

No. 21 Unsicherheit im Zusammenklang der Stimmen oder Unreinheit im Intervall zeigen, so kann No. 20 den Lehrer veranlassen, beiden Stimmen im Einklang (zu den Tonnamen) folgende Nachübung



und abwärts



zu geben, zu der schon §. 277 angeleitet hat.

No. 22, eine Uebung in Sexten; alle übrigen Intervalle ordnen sich hier der Sexte nur als Hülfsmittel zur Ausführung des Satzes unter, wie in den vorigen Sätzen der Terz.

Beim Beginn des Studiums ist rathsam, nur die beiden Singstimmen zu begleiten, dann, wenn die Intonation sicher genug ist, die Singstimmen allein gehn zu lassen. Erst zuletzt mag man versuchen, ob die in der Partitur gegebne Begleitung, ohne zu stören, wohl in den Sinn des Gesangs hineinklingt.

Die Begleitung stützt und hebt den Sänger; sobald sie aber selbständigen Inhalt gewinnt, bedrängt sie ihn auch in der Führung seiner Stimme, da sie derselben als etwas Anderes, als ein Gegensatz, gegenübertritt. Zu Allem muss der Sänger sich gewöhnen, was im Kunstleben Zutritt hat: er mag sich auf die Begleitung stützen, wenn das ihm gewährt wird; er muss die Stütze entbehren können; er darf durch selbständige Begleitung nicht irre werden.

No. 23 zeigt nicht blos fremdere Intervalle (darunter eine Sekunde), sondern auch von Takt 10 bis Takt 14 eine fortschreitende Stimme gegenüber

einer ruhenden. Allerdings sind diese Intervalle noch nicht methodisch vorgeübt. Indess ist (wie von der andern Seite schon §. 140 sichtbar gemacht hat) Komposition und Lehrmethode niemals vollkommen exakt zu vereinbaren, — und es ist gar nicht unpädagogisch, bisweilen durch kleine Ausschreitungen die Kraft und den Eifer der Schüler hervorzureizen.

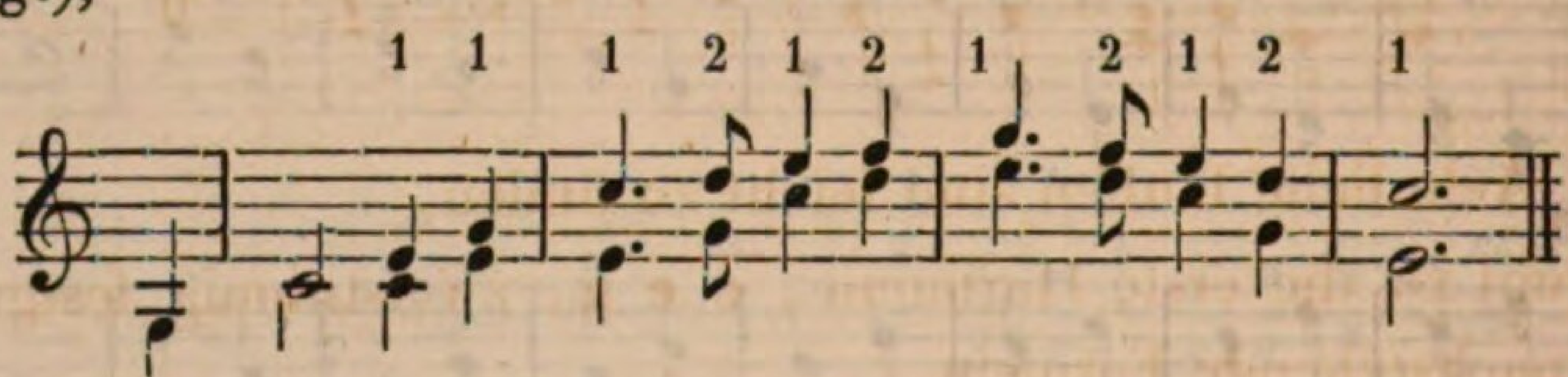
Nöthigenfalls müssen diese Takte mit jeder Stimme abgesondert geübt werden; doch wird nur bei schwachbefähigten Schülern diese Nothwendigkeit eintreten und sich lästig machen.

No. 26 ist Wiederholung von No. 9, bedingt aber als zweistimmiger Satz für die Ausbreitung seiner Schalle Mässigung im Fortschritte.

Zweiter Abschnitt.
Naturharmonie.

§. 324.

Unter Naturharmonie verstehn wir den Inbegriff von Zusammenklängen, die die einfachsten Verhältnisse zu einander haben; derselbe ist im nachfolgenden zweistimmigen Schema (welches zwei, mit 1 und 2 bezeichnete Harmonien zeigt),

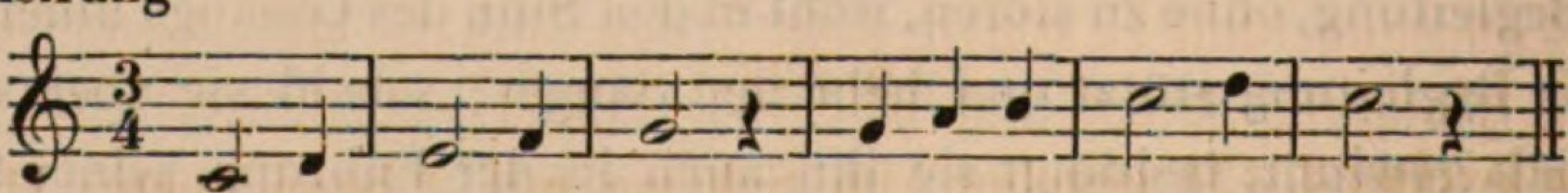


gleich in künstlerischer Gestaltung dargestellt. Nähere Auskunft kann man in der Kompositionslehre finden. Hunderte von Volksliedern und andern volksthümlichen Weisen bewegen sich nur oder vorherrschend in diesen Tönen.

1. Treffübungen.

§. 325.

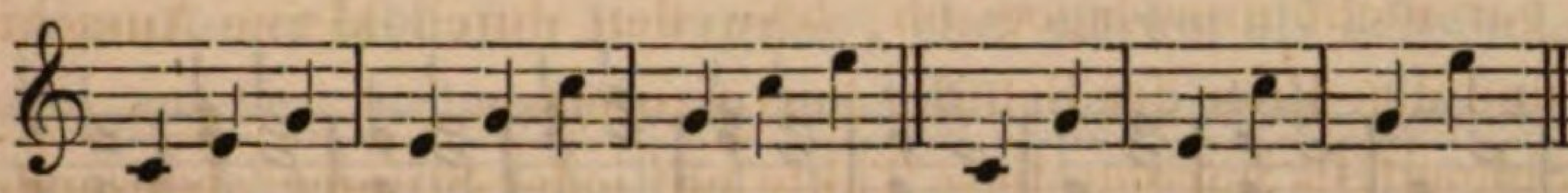
Zur Grundlage der neuen Aufgaben dient die Tonleiter, in dieser Rhythmisirung



zu den Tonnamen gesungen. Man hebt durch Anfrage bei den Schülern oder durch Hinweisung die Töne $\bar{c}$ — $\bar{e}$ — $\bar{g}$ — $\bar{\bar{c}}$ als diejenigen hervor, die schon durch Betonung und längeres Verweilen ihnen vor den andern aufgefallen sein müssen, lässt dann die Tonleiter wiederholen und fodert den Chor, oder die sich sicher Fühlenden auf, diese Töne mit Auslassung der übrigen zu singen. Sobald dies ein paar Mal gelungen ist, werden dieselben Töne bis $\bar{\bar{e}}$ fortgesetzt und von da abwärts bis g gesungen; beide Folgen, — also

c e g c e, e c g e c g c —

werden in etwas lebhafter Bewegung durchgeübt und in einigen abweichenden Wendungen, z. B. diese,



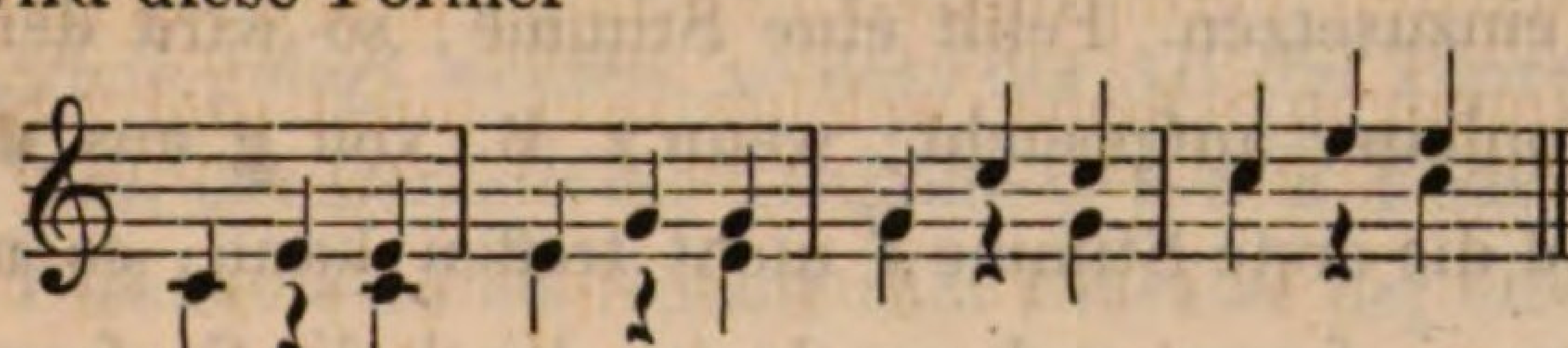
auf- und abwärts weiter durchgearbeitet. Jede Stimme wird, so weit ihr Umfang gestattet, geführt.

Zuletzt wird jede der beiden Stimmen geübt, nach Angabe des Grundtons **c** auf dem Instrumente jeden Ton der Harmonie (**e, g, c, e**) erst in, dann ausser der Reihe frei einzusetzen.

§. 326.

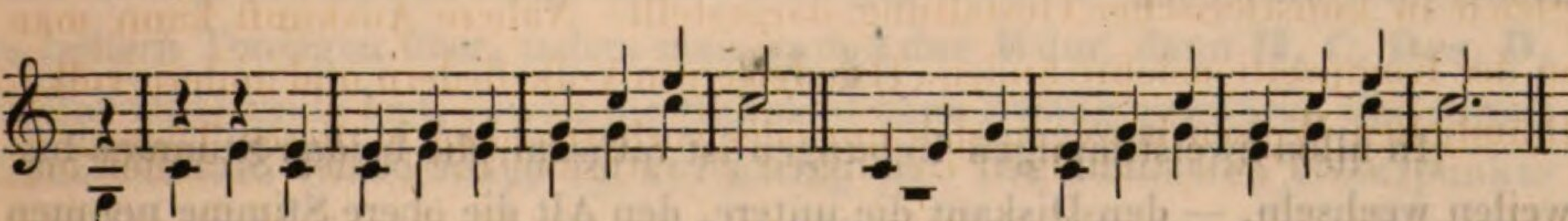
Nach diesen Vorbereitungen beginnen die zweistimmigen Uebungen.

Der Alt setzt **c**, nach ihm der Diskant **e** ein; der Alt singt **c e g c**, der Diskant fasst wieder **e** und singt **e g c e**, endlich singen beide Stimmen gleichzeitig ihre Tonreihen (von **c** und **e**) auf- und abwärts. Zeigt sich Unsicherheit, so wird diese Formel



nachhelfen. Aehnliche Hülfen sind leicht zu finden.

Hiermit ist die erste Harmonie, **c e g**, zweistimmig festgestellt und wird durch nachstehende Formeln,



die auch abwärts geführt und sonst vermehrt werden können, wenn es dessen bedürfen sollte.

Bei allen mehrstimmigen Uebungen wird der **A**-Laut untergelegt.

§. 327.

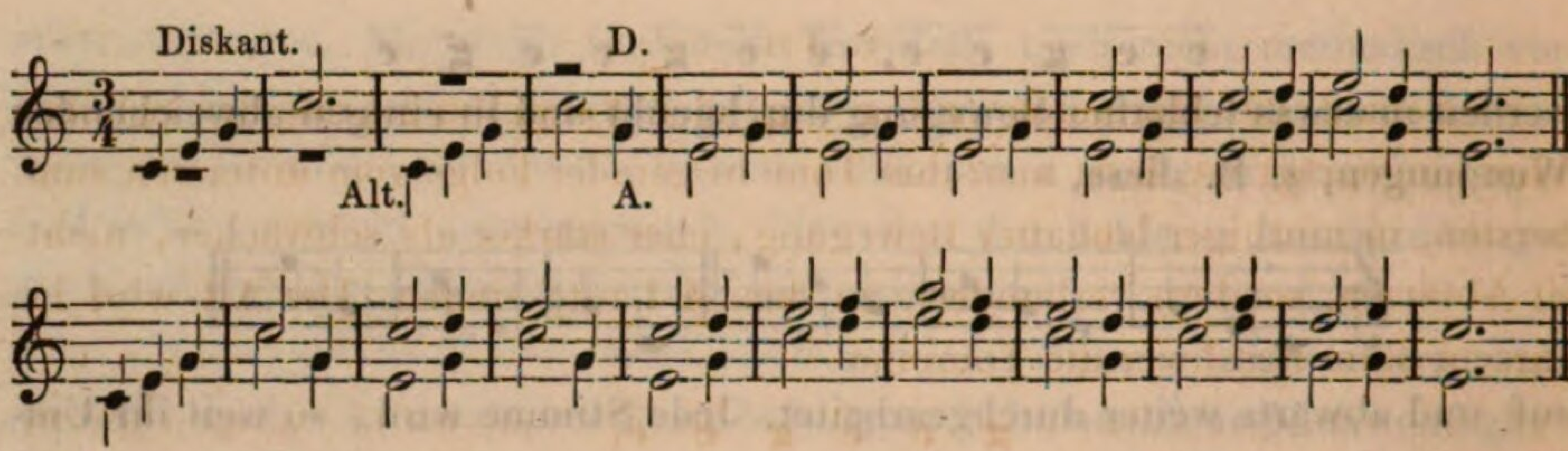
Die zweite, §. 324 gegebne (im Schema mit 2 bezeichnete) Harmonie (**g — d** und **d — f**) ist zu wenig entwickelt, als dass sie selbständig geübt werden könnte; wohl aber muss sie im Wechsel mit der ersten geläufig werden. Zu diesem Zwecke singen beide Stimmen vereint

c e g c d e, e d c g e c,

dann der Alt allein

e g c g e,

dann führen beide Stimmen nachstehende Formeln aus,



in der der Wechsel der Massen und Bewegung innerhalb jeder Masse zur Uebung kommen. Zum Schlusse der Uebungen kann die Formel aus §. 324 gesungen werden.

§. 328.

Zuletzt werden beide Stimmen geübt, nach blosser Angabe der Tonika $\bar{c}$, jeden Zweiklang der ersten Harmonie, nämlich

$\bar{c}$—$\bar{e}$, $\bar{e}$—$\bar{g}$, $\bar{e}$—$\bar{\bar{c}}$, $\bar{g}$—$\bar{\bar{e}}$, $\bar{c}$—$\bar{\bar{e}}$, $\bar{c}$—$\bar{\bar{c}}$,

ferner nach Angabe von g die nachstehenden Zweiklänge der zweiten Harmonie,

g—$\bar{d}$, g—$\bar{g}$, $\bar{g}$—$\bar{\bar{d}}$, $\bar{\bar{d}}$—$\bar{\bar{f}}$,

gleichzeitig frei einzusetzen. Fehlt eine Stimme, so wird der verfehlte Ton mit Hülfe der Tonleiter aufgesucht; wenn z. B. von g aus $\bar{\bar{d}}$ und $\bar{\bar{f}}$ gefasst werden sollen und die erste Stimme $\bar{\bar{f}}$ nicht treffen kann, so muss sie von g aus dessen Oktave, $\bar{g}$, fassen und von da aus durch die Stufenreihe

$\bar{g}$ $\bar{a}$ $\bar{h}$ $\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{d}}$ $\bar{\bar{e}}$

bis $\bar{\bar{f}}$ hinaufsteigen. Wenige Nachhülfen dieser Art stellen den Einsatz der gefoderten Töne sicher.

§. 329.

In allen zweistimmigen Uebungen ist rathsam, die beiden Stimmen bisweilen wechseln, — den Diskant die untere, den Alt die obere Stimme nehmen zu lassen, weil für die zweite Stimme das Tontreffen schwieriger ist. Natürlich muss dabei der Stimmumfang berücksichtigt, keine Stimme darf allzuweit und allzulange über ihre Gränze geführt werden.

2. Stimmerweiterung.

§. 330.

Die Tonreihe der ersten Harmonie bietet in ihrem geraden Gange von unten nach oben eine so innig zusammengehörende Folge von Tonverhältnissen, dass sie vom Gehör und darum auch von der Stimme auf das Leichteste gefasst werden und die Stimme sich sicher und gern durch sie hindurch bewegt. Daher kann diese Tonreihe sehr vortheilhaft zur Stimmübung und namentlich für den Zweck der Stimmerweiterung und Ausgleichung benutzt werden, ganz besonders in der Richtung nach oben.

§. 331.

Sobald die Harmonie (**c** — **e** — **g**) der Vorstellungskraft der Schüler sicher eingeprägt ist, lässt man ihre Töne in gerader Folge vom untersten zum obersten, in muthiger lebhafter Bewegung, eher stärker als schwächer, nicht mit Absätzen, sondern verbunden, zu dem **A**-Laute singen. Der Alt wird in Kurzem ohne Beschwer die Tonreihe

$$g \quad \overline{c} \quad \overline{e} \quad \overline{g} \quad \overline{\overline{c}} \quad \overline{\overline{e}},$$

der Diskant die Tonreihe

$$\overline{c} \quad \overline{e} \quad \overline{g} \quad \overline{\overline{c}} \quad \overline{\overline{e}} \quad \overline{\overline{g}}$$

erschwingen, wenn ihnen auch bisher die obersten Töne ($\overline{\overline{e}}$, $\overline{\overline{g}}$) nicht bequem erreichbar gewesen sein sollten; bald wird sich auch die Schallkraft dieser Tonreihen ausgleichen und die erschwungenen Töne werden ihnen bald auch ausser der geraden Folge, zuletzt selbst im freien Einsatze zu Gebote stehn, so schwer das Letztere bei den höchsten Tönen gelingt, wenn die Stimme nicht vollkommen geschult ist.

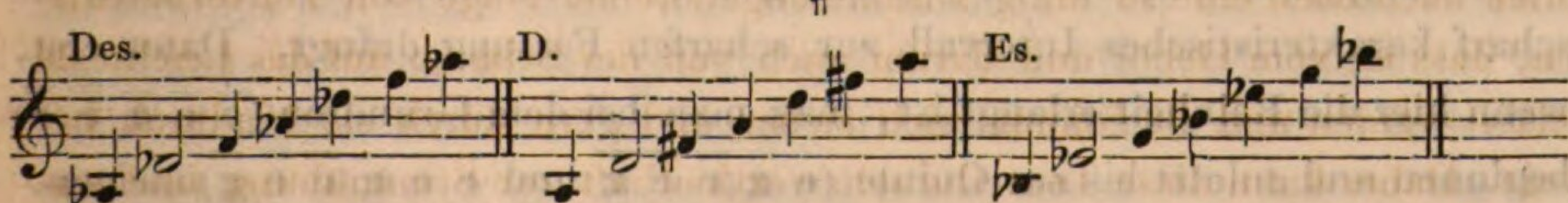
Sind die äussersten Töne in **C** dur (also für den Alt $\overline{\overline{e}}$, für den Diskant $\overline{\overline{g}}$) allzuschwer erreichbar und von zu harter Ansprache, so muss **B** dur, nöthigenfalls **A** dur zu Grunde gelegt werden, so dass der Alt die Tonreihe **b** $\overline{d}$ $\overline{f}$ $\overline{b}$ $\overline{\overline{d}}$ oder **a** $\overline{cis}$ $\overline{e}$ $\overline{a}$ $\overline{\overline{cis}}$, der Diskant die Tonreihe $\overline{d}$ $\overline{f}$ $\overline{b}$ $\overline{\overline{d}}$ $\overline{\overline{f}}$ oder $\overline{cis}$ $\overline{e}$ $\overline{a}$ $\overline{\overline{cis}}$ $\overline{\overline{e}}$ erhält. Für den Diskant wird als Anhalt zum Einsatze der Grundton, **b** oder **a**, vorausgeschickt.

§. 332.

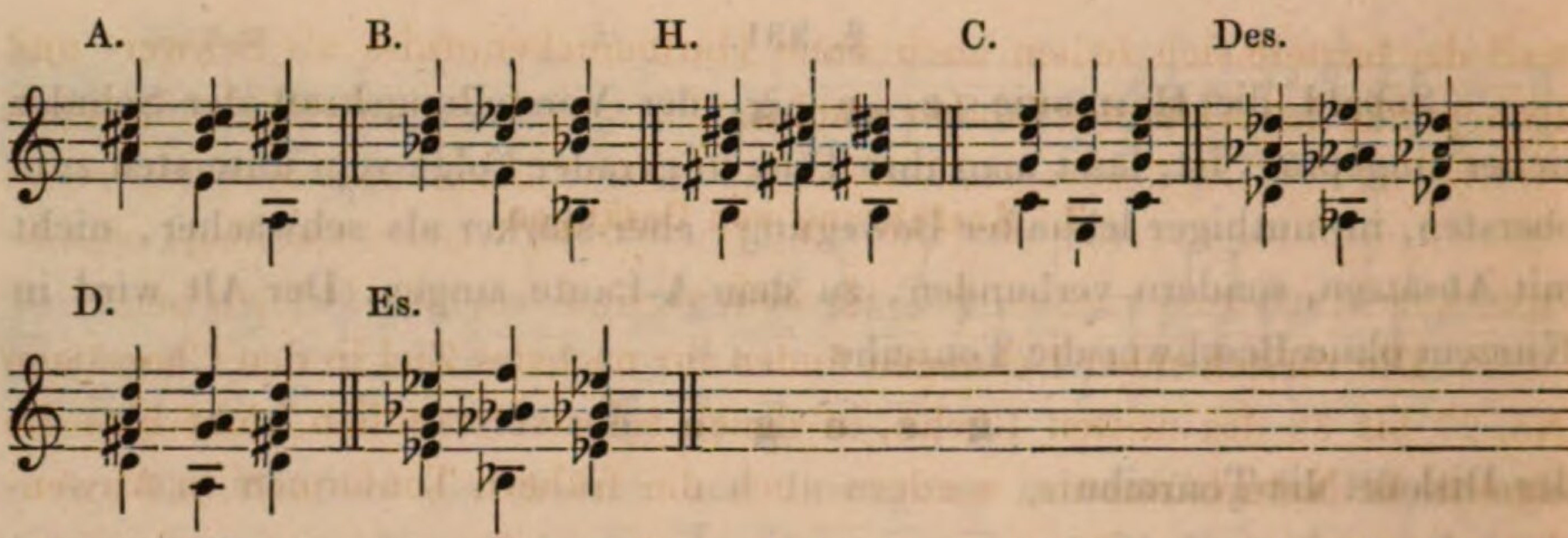
Ist die Stimme für diese Tonlagen in **C** oder **B** oder **A** dur befähigt und nach Klang und Stärke einigermaassen ausgeglichen, so geht man allmählich zu höhern Tonlagen über, indem man statt **A** dur **B** dur, dann **H**, **C**, **Des**, **D**, **Es** dur zu Grunde legt, soweit die Stimmen ohne Zwang gewähren und soweit ihnen für ihre Bestimmung (§. 43) nöthig ist. Die äussersten Gränzpunkte nach der Höhe würden für den Alt die Töne $\overline{\overline{e}}$ oder $\overline{\overline{f}}$, für den Diskant die Töne $\overline{\overline{b}}$ oder $\overline{\overline{h}}$ sein.

Für Harmonieunkundige setzen wir aus den vorgenannten Tonarten die wichtigste Harmonie, die im Schema §. 324 mit 1 bezeichnete, mit ihrer vollen Tonreihe für Alt und Diskant, — der Grundton ist als Halbe geschrieben, —





ferner aus denselben Tonarten die beiden, im Schema enthaltenen Harmonien, so vollständig die Naturharmonie sie hat,



hierher, allerdings in der Annahme, dass diese Hülfe nur selten nöthig sein wird, — und darum in möglichster Kürze.

§. 333.

Diese Erweiterung des Stimmumfangs muss, wir wiederholen frühere Erinnerung, sehr allmählich und mit grosser Vorsicht geschehn. Es ist keineswegs nothwendig, damit schon für die nächsten Reihen von Aufgaben zum Ziele zu kommen, selbst wenn diese gelegentlich Töne foderten, die noch nicht genügend angeeignet und ausgeglichen wären. Vielmehr muss der oben angerathene Fortschritt in der Stimmerweiterung, wie (§. 281) jeder andre anfangs gleichsam nur versuchsweis' unternommen, die Uebung zunächst nur im beschränkten Raum' angestellt werden, z. B. im Diskant erst mit

$\bar{e}$ $\bar{g}$ $\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{e}}$,

wenn das gut geht, mit

$\bar{f}$ $\overline{as}$ $\overline{\overline{des}}$ $\bar{\bar{f}}$,

dann mit

$\bar{c}$ $\bar{e}$ $\bar{g}$ $\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{e}}$ und $\overline{des}$ $\bar{f}$ $\overline{as}$ $\overline{\overline{des}}$ $\bar{\bar{f}}$,

im Alt erst mit

$\bar{d}$ $\bar{f}$ $\bar{b}$ $\bar{\bar{d}}$,

wenn das gut geht, mit

$\overline{dis}$ $\overline{fis}$ $\bar{h}$ $\overline{\overline{dis}}$,

dann mit

b $\bar{d}$ $\bar{f}$ $\bar{b}$ $\bar{\bar{d}}$ und h $\overline{dis}$ $\overline{fis}$ $\bar{h}$ $\overline{\overline{dis}}$

und so weiter.

Vor jeder neuen Tonlage ist, wie sich versteht, dieselbe sorgfältig zu Gehör zu bringen.

§. 334.

Wenn bei diesen Uebungen die Reinheit sichergestellt werden soll, ist zu Anfang jede Tonreihe von der Terz des Akkordes bis zu ihrer Oktave (wie wir oben geschrieben haben, z. B. $\bar{e}$ $\bar{g}$ $\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{e}}$) zu nehmen, weil die Terz als scharf karakteristisches Intervall zur scharfen Fassung drängt. Dann erst, wenn hier die Reinheit erlangt ist, mag man bei dem Grundton ($\bar{c}$ $\bar{e}$ $\bar{g}$ $\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{e}}$) beginnen und zuletzt bis zur Quinte ($\bar{e}$ $\bar{g}$ $\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{e}}$ $\bar{\bar{g}}$ und $\bar{c}$ $\bar{e}$ $\bar{g}$ $\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{e}}$ $\bar{\bar{g}}$) steigen.

Das Hinabschreiten ist von weniger sicherm Erfolge; man übt am besten, wenn man von der Terz bis zum Grundton ($\bar{\bar{e}}$ $\bar{\bar{c}}$ $\bar{g}$ $\bar{e}$ $\bar{c}$) hinabgeht,

weil der letztere sich Jedem auch ohne Harmoniekenntniss als Schwer- und Ruhepunkt des Akkordes fühlbar macht.

3. Ausführung von Gesängen.

§. 335.

Die vorstehenden Uebungen finden ihr nächstes Ziel in den Chorsätzen No. 27 bis 38 des dritten Buchs, in denen selbstverständlich nicht blos die eigentliche Naturharmonie, sondern auch die frühern Tonformen in Anwendung kommen.

No. 27 bringt vor allem die Triole zum Vorschein, die nach unserm Grundsatze (§. 99) erst hier zu erklären ist. Allerdings will es dem Rechnenkundigen anfangs nicht einleuchten, dass ein Viertel drei Achtel in sich fassen soll. Allein man verständigt sich bald mit ihm darüber, dass es bequemer sei, den uneigentlichen Ausdruck zu ertragen, als sich mit neuen Ausdrücken und die Notenschrift mit neuen Zeichen zu belasten; der in der allg. Musiklehre eingeführte Name »Triolenachtel« erleichtert die Verständniss.

Die Triole tritt in No. 27 in zweierlei Gestalten auf: in drei verschiedenen Achteln und in einem Viertel und Achtel; beides muss erläutert werden. Sie ist ferner das erste Mal mit $\overset{\frown}{3}$ bezeichnet, das zweite Mal nicht; in Beides muss der Sänger sich finden lernen.

No. 28. Die Sechszehntel in der Oberstimme Takt 7 und 15 verdienen den Vorzug vor den Achteln, sind aber nur zu wählen, wenn die Stimmen leichtbeweglich genug sind.

Das Ganze muss leicht und kurz angebunden gesungen, der Text deutlich und launig (soweit das Letztere durch ein treffend Wort des Leitenden zu erwirken ist) gesprochen werden.

No. 30. Hier ist Verhallen der Töne (Takt 1—2, 3—4) und Anwachsen der Stimme, wie vorgezeichnet, zu erzielen. Dergleichen soll bekanntlich (§. 201) nicht allzu emsig erstrebt werden, lässt sich aber gerade an diesem Tonsatze leicht empfinden und daher erlangen. Man suche vor Allem, Uebertreibung zu verhindern und Gleichmässigkeit im Ab- und Zunehmen zu gewinnen. Die Schüler müssen auch hierin gegenseitig auf einander achten lernen.

No. 32 fodert vor Allem getragenen Gesang; No. 29 muss als Vorschule gedient haben.

In diesem Chorsatze sondern zum ersten Mal die Stimmen ihren Inhalt deutlicher, es tritt eine kleine Nachahmung auf, eine entfernte Vorbereitung auf künftige polyphone Sätze. Aus diesem Grunde muss die Aufmerksamkeit der Schüler auf diese Punkte gelenkt und der Satz wiederholt ausgeführt werden. Die Schüler müssen nicht blos gegen einander singen, sondern auch durch ihre Stimme hindurch die andre heraus hören lernen. Sie müssen aus dem Ganzen fassen, wenn sie im Ganzen sinngemäss mitwirken sollen.

No. 33 verlangt leichte, aber bestimmte Betonung der Haupttakttheile.

Nach »gestellt« und »der Welt« sollte einen Augenblick lang angehalten und bei der zweiten Hälfte des Lieds (nach dem zweiten Halt) die Bewegung ein wenig beschleunigt werden, wenn der Chor es leicht und lustig fasst. Lange Uebung würde den Sinn für das Lied abstumpfen.

No. 34 bietet wieder Gelegenheit, die Stimmen in selbständigerer Führung und Nachahmung zu üben; es ist ein Fortschritt von No. 32; die Nachahmung tritt durch die Pausen deutlicher heraus.

No. 35 fodert getragnen Gesang. Besonders müssen die weitern Stimmschritte von Takt 9 bis 19 in der Oberstimme mit Sorgfalt ausgeführt werden, der erste von zwei verbundnen Tönen dient als Stützpunkt der Stimme für den zweiten.

No. 37 ist eins jener deutschen Volkslieder, die selbst bei munterm Anlass eine gewisse Lässlichkeit als Grundkarakter nicht verleugnen. Neu ist den Schülern der $\frac{9}{8}$ Takt; er muss als dreimal Dreiachteltakt gefasst, und mit drei Schlägen (auf Achtel 1, 4, 7) taktirt werden.

No. 38, der erste dreistimmige Satz. Der Chor ist nach der Anweisung von §. 285 in drei Partien zu theilen, wenn nicht der Alt stark genug ist, beide untere Stimmen zu besetzen und die oberste dem Diskant allein zu überlassen.

Dritter Abschnitt.

Die ersten Harmonien.

§. 336.

Wir beginnen hier den Fortschritt über die Naturharmonie zu der kunstmässigen Ausarbeitung und Ausbreitung der Harmonie, also zunächst zu allen bisher gefundenen und künftig noch auffindbaren Akkorden, zu deren Verschränkung in Vorhalten u. s. w. und zu der weitern darauf beruhenden Kunstentfaltung. Grundlage sind also hier die Akkorde.

Es giebt deren eine nicht geringe Zahl. Aber sie sind sich im Bau unter einander ähnlich genug (beruhen nämlich alle auf Terzenbau, bestehn aus übereinandergesetzten Terzen), um ihre Erlernung, sobald man erst Fuss gefasst hat, zu erleichtern. Und Fuss haben wir, wie sich gleich zeigen wird, schon bei der Terzenfolge und der Naturharmonie gefasst.

Jeder Akkord wird in derselben Weise geübt, wie gleich bei dem ersten gezeigt werden soll. Namentlich müssen die Schüler nicht blos geschickt werden, die Töne eines Akkordes in gerader Folge von unten nach oben, oder von oben nach unten zu singen, sondern auch ausser der Reihe von jedem gegebenen Ton eines Akkordes jeden andern Ton desselben Akkordes zu treffen.

Man wird sich in der Anwendung der Lehre bald überzeugen, wie leicht diese Aufgabe gelöst wird; allein das entbindet nicht von fleissiger Durchübung.

1. Feststellung der Durdreiklänge.

§. 337.

Der erste Akkord, der zur Uebung kommt, ist der Dreiklang auf der Tonika. Er ist nach Anleitung von §. 326 bereits ein- und zweistimmig geübt, auch gelegentlich schon in No. 38 der Chorsätze dreistimmig angewendet worden. Jetzt wird er zuerst **dreistimmig** durchgearbeitet und dazu der Chor in drei Stimmen getheilt.

Der Lehrer giebt $\bar{c}$ als Grundton an und lässt den Ton von der tiefsten Stimme fassen, dann fodert er der zweiten Stimme den nächstliegenden Akkordton, **e**, endlich der ersten Stimme den dritten Akkordton, $\bar{g}$, ab; diese Töne werden nicht vorher zu Gehör gebracht, sondern müssen vom Grundton aus getroffen werden. Jeder Ton wird zu seinem Tonnamen gesungen.

Dieselbe Uebung wird in entgegengesetzter Richtung angestellt; es wird $\bar{g}$ zu Gehör gebracht und von der ersten Stimme gesungen, dann muss die zweite $\bar{e}$, die dritte $\bar{c}$ fassen, ohne dass diese Töne zuvor angegeben worden.

In gleicher Weise giebt der Lehrer der zweiten Stimme $\bar{e}$ zu hören und zu singen und lässt von da bald die erste $\bar{g}$, bald die dritte $\bar{c}$ fassen.

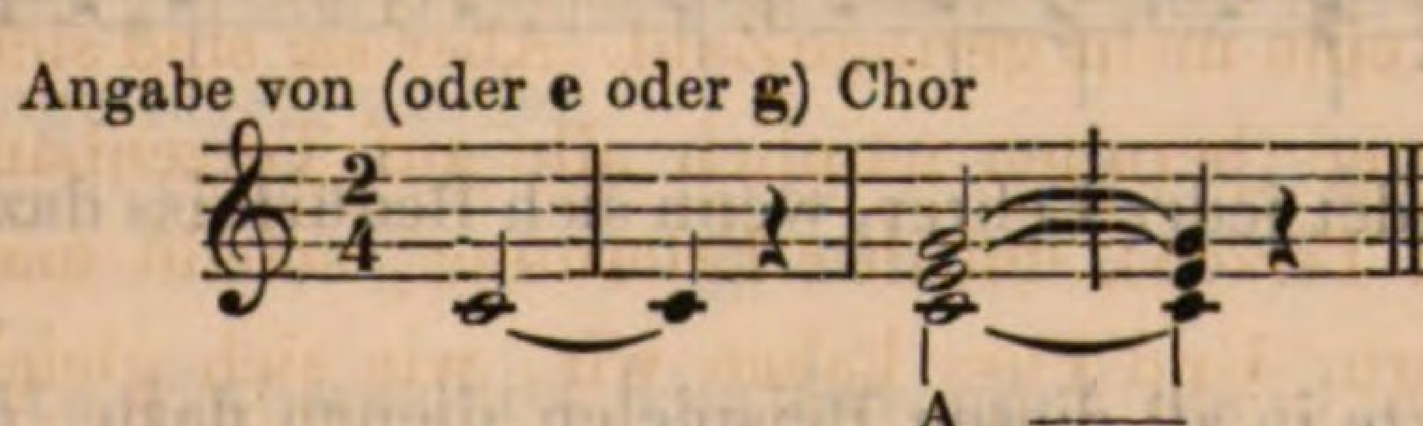
Endlich kann mit den Stimmen gewechselt, von jeder Stimme jeder beliebige der drei Töne gefodert werden.

Die Ausdehnung dieser Uebung hängt von der Anstelligkeit des Chors ab. Meist wird es nach den frühern Uebungen nur eines Versuchs bedürfen.

§. 338.

Nun lässt der Lehrer alle drei Stimmen den Akkord gleichzeitig zu dem reinen **A**-Laut einsetzen, indem er zuerst nur den Grundton $\bar{c}$ angiebt, später statt dessen $\bar{e}$ oder $\bar{g}$ mit der Erklärung:

»Ich gebe **e** (**g**) an! singt hiernach zusammen **c**—**e**—**g**!«
und nun auf den Wink, wie hier angedeutet ist,



den Akkord singen lässt. Dies muss einigemal wiederholt werden, damit der Klang sich den Schülern vollkommen einpräge.

Ob der Lehrer dabei die Kunstausdrücke »Akkord« und »Dreiklang« — jedenfalls ohne weitere Erklärung, als: man nenne solche zusammenklingende Töne Akkord u. s. w. — gebraucht, hängt von der Bildungsstufe des Chors ab. Unentbehrlich ist ihre Anwendung und Einprägung keineswegs; jedenfalls muss der Lehrer jeder Stimme den Ton nennen, den sie geben soll.

§. 339.

Nachdem der Akkord auf diese Weise eingeprägt ist, muss er verwendet werden, indem man seinen Inhalt gleichsam auseinandersetzt und die Stellung seiner Töne ändert.

Zuerst lässt man wieder den Akkord von allen Stimmen auf **A** einsetzen, dann aber nur zwei Stimmen stehen bleiben, während die dritte die Töne des Akkordes in mannigfacher Folge zu den Tonnamen durchgeht. Hier ein Beispiel,



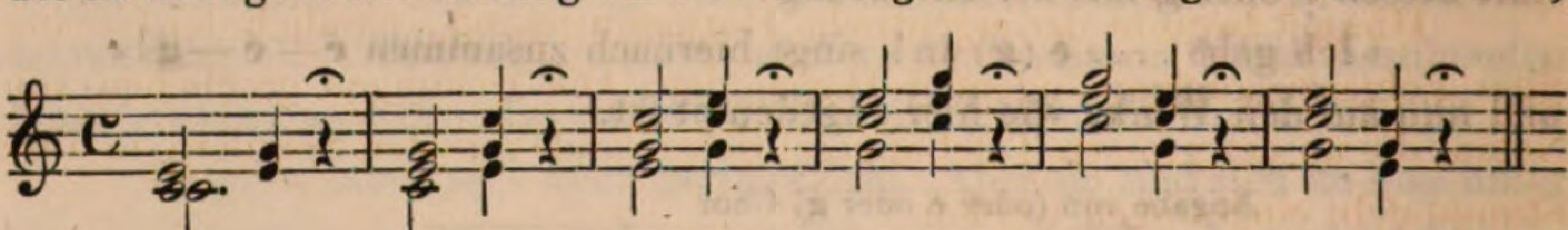
dem sich beliebig viele (so viel nöthig, in der Regel bedarf es nur weniger) nachbilden lassen, indem man bald die melodische Tonfolge ändert, bald die Grundlage wechselt, z. B. **e**—**g** oder **c**—**g** statt **c**—**e** festhalten lässt. Zum Schluss (und Uebergang in das Folgende) werden zwei Stimmen bewegt und bleibt eine, z. B. in dieser Weise



stehen. Untergelegt wird allen Stimmen der **A**-Laut.

§. 340.

Wichtiger ist die Uebung, alle Stimmen zugleich innerhalb des Akkordes zu bewegen. Den Anfang macht hier die gerade Führung auf- und abwärts;



den weitern Anbau findet jeder Lehrer, wenn sich Bedürfniss dazu zeigen sollte, leicht selber.

Die Ruhepunkte in all diesen Beispielen dienen dazu, dass der Lehrer die weitere Folge anordne.

Zuletzt wird der Chor in vier Stimmen getheilt, um die vorhergehenden Uebungen vierstimmig noch einmal, so weit es nöthig, durchzuarbeiten.

§. 341.

Jetzt wird den Schülern gesagt: der durchgeübte Akkord (die Harmonie, ... wie man sich auszudrücken beliebt) habe in jeder Tonart noch zwei ganz gleiche, auf der fünften und auf der vierten Stufe.

Theils um dies, theils um den innigen Zusammenhang von Akkord und Tonleiter zu zeigen, wird die Tonleiter zu den Tonnamen einmal aufwärts durchgesungen und gewiesen, dass der erste, dritte, fünfte und achte Ton der Tonleiter den zuvor durchgeübten Akkord bilden. Es wird ferner auf dem Instrumente der Akkord vollstimmig angeschlagen und dazu in der Oberstimme die ganze Tonleiter bis zu ihrer Oktave gespielt mit der Bemerkung: die Tonleiter gehe durch den Akkord durch, indem sie von einem seiner Töne zum andern führe; man könne dies im Gesange ausführen, ohne dass Tonleiter und Akkord sich gegenseitig störten. Dies wird einigemal, in dieser

Eine Stimme.

Drei Stimmen.



oder ähnlicher Weise versucht. Anleitung bringt §. 354.

Dann wird in der Tonleiter von **c** aus **g** und **f** gesucht und auf ersterm Tone der Akkord **g — h — d**, auf letzterm der Akkord **f — a — c** errichtet. Ein Paar Versuche genügen, in diesen Akkorden eben so einheimisch zu werden, als im ersten. Das Verfahren ist dasselbe.

2. Verbindung der Dreiklänge.

§. 342.

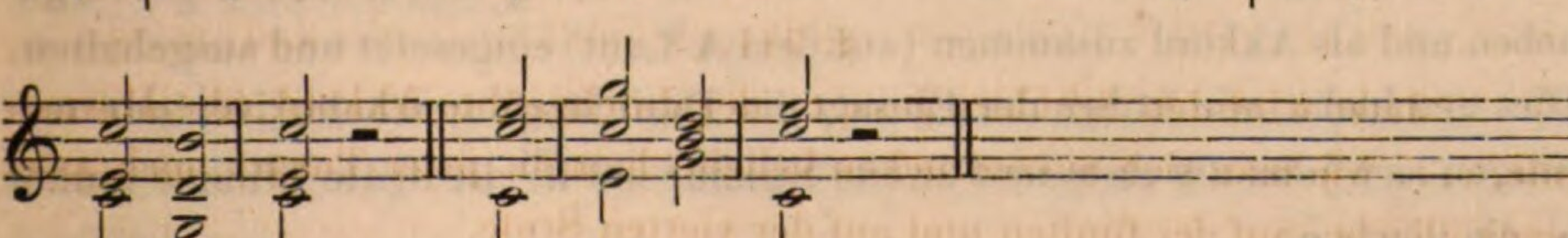
Nach diesen Uebungen kommt es darauf an, die gefundenen Dreiklänge unter einander in Verbindung zu setzen, zusammenhängend zu singen; und zwar zuerst die nächst zusammengehörigen, **c — e — g** mit **g — h — d** und **c — e — g** mit **f — a — c**, erst drei-, dann vierstimmig.

Hiermit beginnt der eigentliche Harmoniegesang, nämlich der Gesang einer Folge zusammenhängender Harmonien. Die Uebungen geschehen von Noten, die an der grossen Tafel angeschrieben und von den Schülern in ihre Stimmtafeln eingetragen werden.

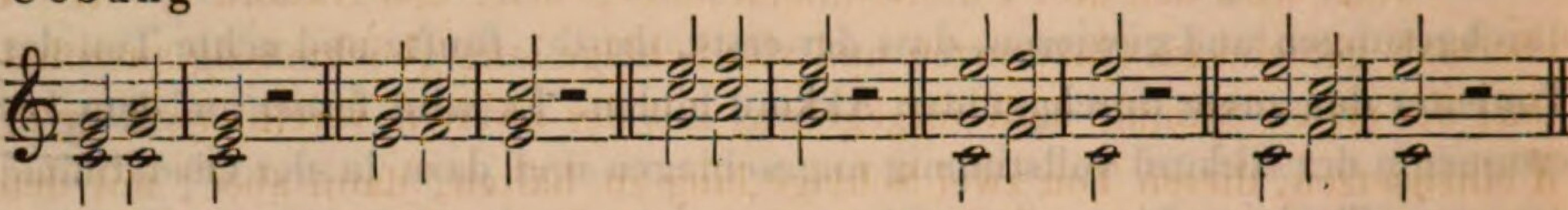
§. 343.

Die erste Uebung ist hier formulirt.

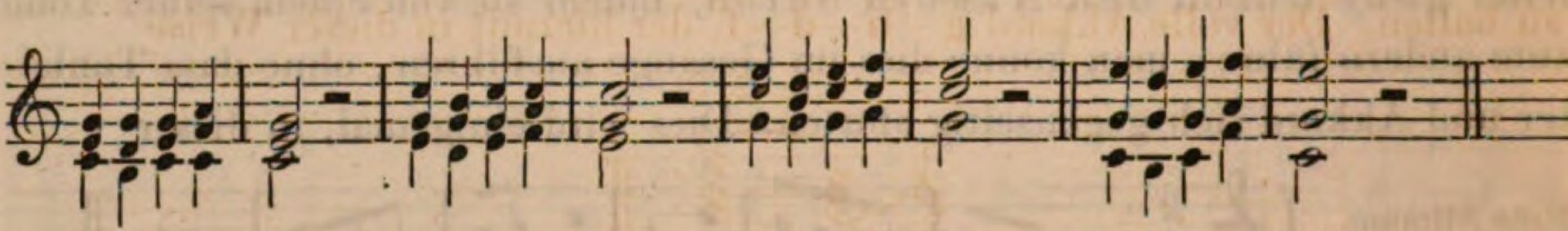




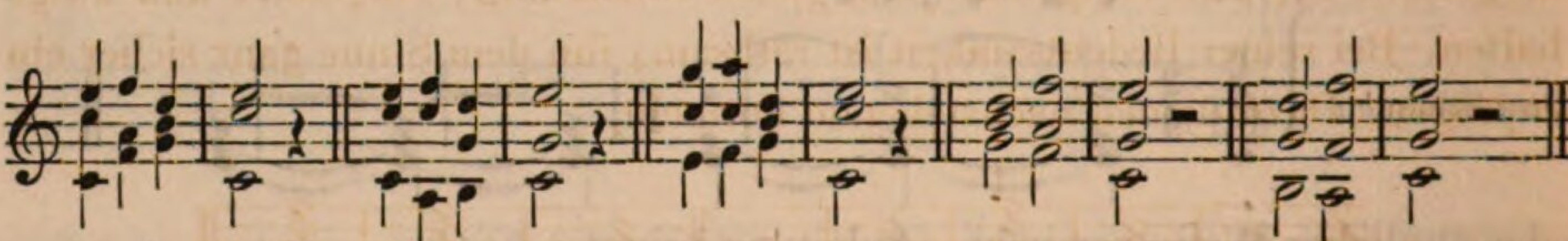
und setzt die ersten zwei Dreiklänge, **C** und **G**, in Verbindung. Die n ä c h s t e U e b u n g



verbindet den ersten und dritten Dreiklang, **C** und **F**; die d r i t t e U e b u n g



vereint den Inhalt beider vorhergehenden; eine v i e r t e U e b u n g



setzt die nicht zunächst zusammenhängenden Akkorde von **F** und **G** in Verbindung.

Man macht bei der ersten dieser Uebungen den Schülern bemerklich, dass sie nichts zu leisten haben, was nicht längst vorbereitet wäre; die erste Stimme wiederhole (in der ersten Formel) den Ton **g**, die zweite gehe von $\overline{\mathbf{e}}$ nach $\overline{\mathbf{d}}$ und von $\overline{\mathbf{d}}$ nach $\overline{\mathbf{e}}$, die dritte von $\overline{\mathbf{c}}$ nach **h** und von **h** nach $\overline{\mathbf{c}}$ zurück, und so fort; nur dass die drei Stimmen dies Alles gleichzeitig ausführten, sei das Neue, sie müssten neben einander singen und sich gegenseitig hören, ohne einander irre zu machen.

In der Regel glücken schon die ersten Versuche; nöthigenfalls lässt man eine Stimme, die sich unsicher zeigt, einmal allein singen.

3. Dominant- und Nonenakkord.

§. 344.

Zu den folgenden Uebungen wird der Chor in vier Stimmen getheilt.

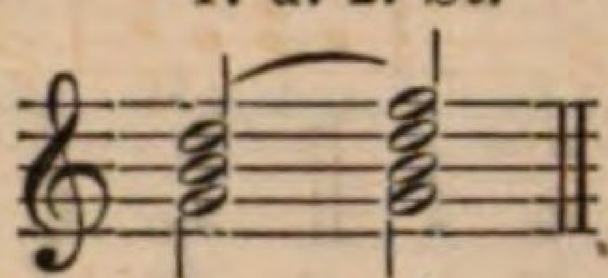
Der ganze Chor singt zu den Tonnamen die Tonleiter von $\overline{\mathbf{c}}$ bis $\overline{\mathbf{g}}$, dann von $\overline{\mathbf{g}}$ bis $\overline{\overline{\mathbf{f}}}$ und zurück bis $\overline{\mathbf{g}}$, so dass die Tonleiter in dieser Stellung

$\overline{\mathbf{g}}$ $\overline{\mathbf{a}}$ $\overline{\mathbf{h}}$ $\overline{\overline{\mathbf{c}}}$ $\overline{\overline{\mathbf{d}}}$ $\overline{\overline{\mathbf{e}}}$ $\overline{\overline{\mathbf{f}}}$

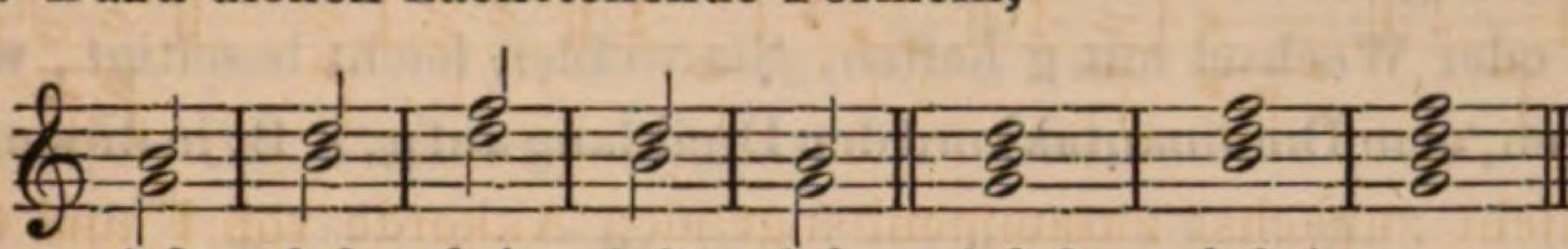
hervortritt; der Alt singt bis $\overline{\overline{\mathbf{d}}}$ mit und setzt bei diesem Ton wieder ein, lässt also $\overline{\overline{\mathbf{e}}}$ und $\overline{\overline{\mathbf{f}}}$ aus. Dann werden vom Chor die Töne $\overline{\mathbf{g}}$ und $\overline{\mathbf{h}}$ und $\overline{\overline{\mathbf{d}}}$ hervorgehoben und als Akkord zusammen (auf dem **A**-Laut) eingesetzt und ausgehalten. Dies geschieht, wie früher der Einsatz der Dreiklänge geschehn ist; nur vereinigen sich jetzt die erste und zweite Stimme auf $\overline{\overline{\mathbf{d}}}$, die dritte Stimme nimmt $\overline{\mathbf{h}}$, die vierte $\overline{\mathbf{g}}$.

§. 345.

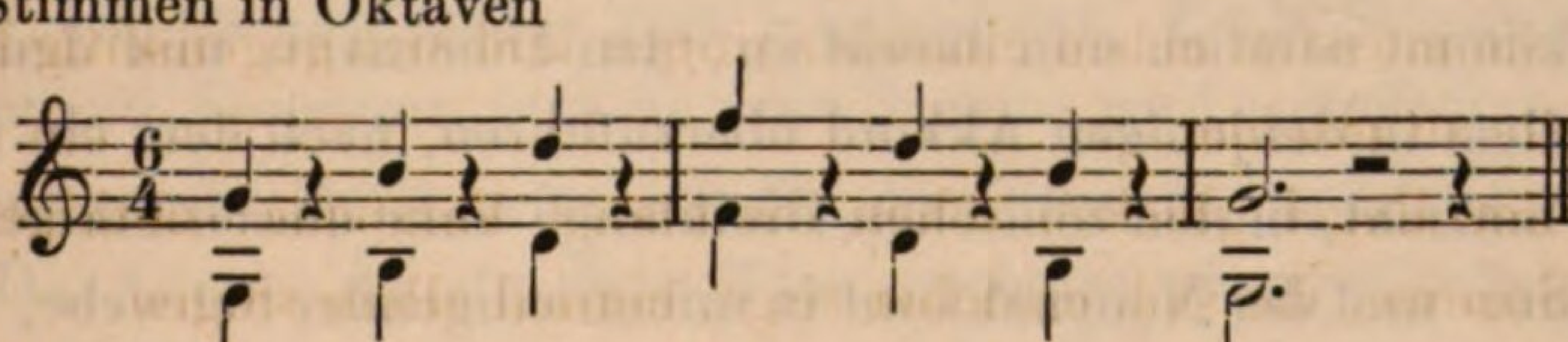
Jetzt wird den drei Unterstimmen aufgegeben, den Akkord g—h—d abermals gemeinsam einzusetzen und vier Schläge lang gleichmässig auszuhalten; der ersten Stimme wird aufgegeben, mit der zweiten vereint (wie zuvor) d einzusetzen, diesen Ton zwei Schläge lang zu halten, dann aber, mit dem dritten Schlage, von d ohne Absatz auf f zu gehn und dies zwei Schläge lang zu halten. Der volle Akkord g—h—d—f, der hiermit in dieser Weise



hergestellt ist, wird einigemal, jetzt gleich vollständig, eingesetzt und ausgehalten. Bei seiner Bedeutsamkeit ist rathsam, ihn dem Sinne ganz sicher einzuprägen. Dazu dienen nachstehende Formeln,



(die Ziffern bezeichnen die Stimmen, welche einsetzen) nach denen die beiden Oberstimmen, nun wieder zu den Tonnamen, die Akkordtöne nach einander auf und ab (g h d f d h g) singen. Nun wird der ganze Akkord gleichzeitig auf dem **A**-Laut in der tiefern Oktave angegeben und dann von den beiden Unterstimmen in Aufeinanderfolge der Töne **g h d f d h g**, endlich von den vereinten Stimmen in Oktaven



zu den Tonnamen gesungen. Die letzte Prüfung der Sicherheit besteht darin, dass man den Akkord durch beide Oktaven

Diskant (h d f g h d f d h g f d)

g h d f g h d f d h g f d h g

Alt (g h d f) — Alt (f d h g)

für jede Tonlage von den geeigneten Stimmen zu den Tonnamen einsetzen lässt.

Wie sich diese Uebung vervielfältigen lässt, ist leicht zu finden.

Nur der Aufweisung wegen ist ein paar Mal aus dem Dominantakkord der Nonenakkord, aus **g—h—d—f** durch einen letzten Terzenschritt **g—h—d—f** ... und ... **a** hervorzubilden.

§. 346.

Der nächste Gebrauch, der jetzt vom Dominantakkorde zu machen, ist seine Durchführung durch verschiedne Stellungen seiner Töne. Zuerst durch die Tonlagen,



dann durch die Umkehrungen, die zuerst so,

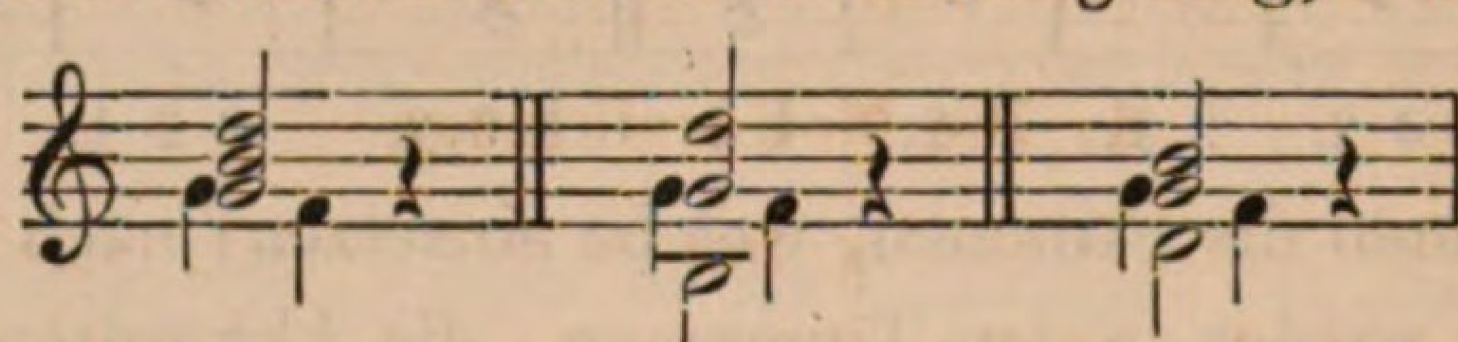


dann in andern Tonlagen, z. B.



geübt werden.

Schwierigkeiten können sich nur an den Ton **f**, besonders im Zusammentreffen oder Wechsel mit **g** heften. Sie werden leicht beseitigt, wenn man **f** auf **g** folgen, dem Dominantakkord den Dreiklang auf **g**, z. B. in diesen Formeln



folgen lässt. Die folgende Uebung vollendet die Sicherheit im Fassen des Dominantakkordes.

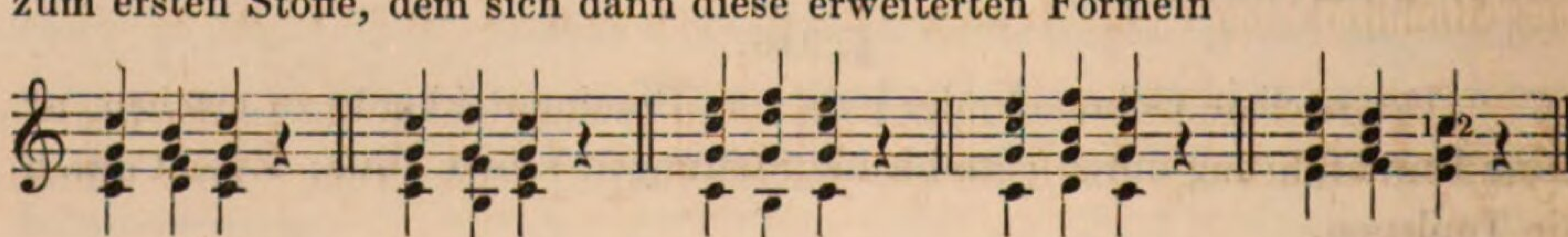
§. 347.

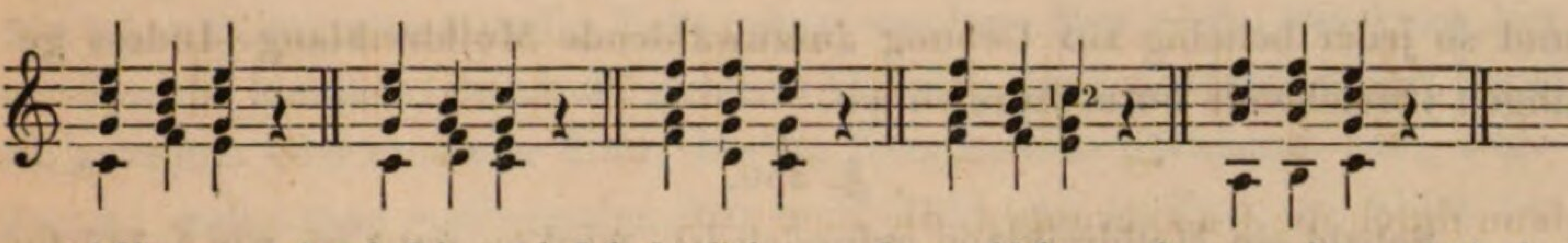
Es kommt nämlich nun darauf an, den Dominant- und den Nonenakkord vor Allem in denjenigen Akkord überzuführen, nach dem ein natürliches Verlangen hinzieht, in den tonischen Dreiklang; ohne diesen Fortschritt bleibt der Dominant- und der Nonenakkord in unbefriedigender Schwebe, und gerade das Gefühl davon hindert den vollkommen befriedigenden Einsatz, weil die Unbefriedigung unsicher macht.

Der Uebung dienen folgende Formeln



zum ersten Stoffe, dem sich dann diese erweiterten Formeln





anschliessen. Auch hier wird jede Stimme darauf hingewiesen, dass sie keine Tonfolge zu singen hat, die nicht schon geübt und geläufig ist, dass es mithin nur darauf ankommt, sich nicht durch den Zutritt der andern Stimmen stören zu lassen.

Sollte diese Uebung den Chor noch nicht hinlänglich sicherstellen, so lässt man folgende Formeln vom ganzen Chor (jede Stimme geht mit, soweit ihr Umfang gestattet)

g—h—$\bar{d}$—$\bar{f}$, $\bar{e}$—$\bar{c}$—$\bar{g}$,
h—$\bar{d}$—$\bar{g}$—$\bar{f}$, $\bar{e}$—$\bar{g}$—$\bar{c}$,
$\bar{d}$—$\bar{f}$—$\bar{g}$—$\bar{h}$, $\bar{\bar{c}}$—$\bar{g}$—$\bar{e}$,
$\bar{f}$—$\bar{d}$—h—g, $\bar{c}$—$\bar{e}$—$\bar{c}$

im Einklang zu den Tonnamen singen.

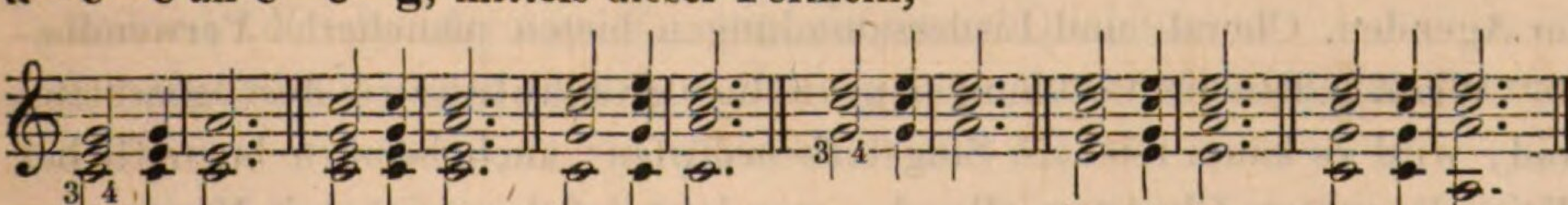
4. Die Molldreiklänge.

§. 348.

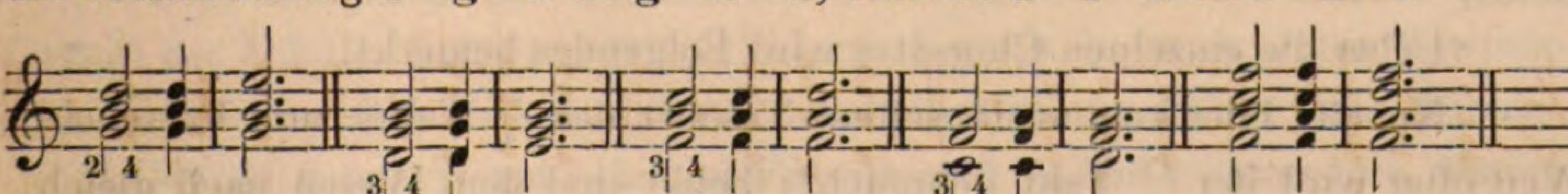
Die Einführung der Molldreiklänge kann ganz einfach auf Grundlage der Tonleiter geschehn. Der Chor wird in drei Stimmen getheilt, oder bei vierstimmiger Stellung die dritte und vierte Stimme vereint; die Unterstimme wird von **$\bar{c}$** nach **$\bar{a}$** geleitet, wiederholt diesen Ton und die zweite Stimme wird angewiesen, die nächste höhere Terz **$\bar{\bar{c}}$** anzugeben. Beide Stimmen treten zu diesem Intervall zusammen und die erste Stimme wird aufgefodert, die höhere Terz, **$\bar{\bar{e}}$**, anzugeben. Dann treten alle Stimmen zu dem Dreiklang **$\bar{a}$—$\bar{\bar{c}}$—$\bar{\bar{e}}$** zusammen. Die Angabe der einzelnen Töne geschieht wie gewöhnlich mit ihren Namen, die der Zusammenklänge zu dem **A**-Laute.

§. 349.

Bisweilen ergiebt sich die Anknüpfung der Molldreiklänge an vorangehende Durdreiklänge noch leichter, als ihr Hervorsuchen aus der Tonleiter; jedenfalls müssen beide Weisen versucht werden. Jeder Molldreiklang knüpft sich am bequemsten an den Durdreiklang des Paralleltons, der Molldreiklang **a—c—e** an **c—e—g**, mittels dieser Formeln,



der Molldreiklang **e—g—h** an **g—h—d**, eben so **d—f—a** an **f—a—c**

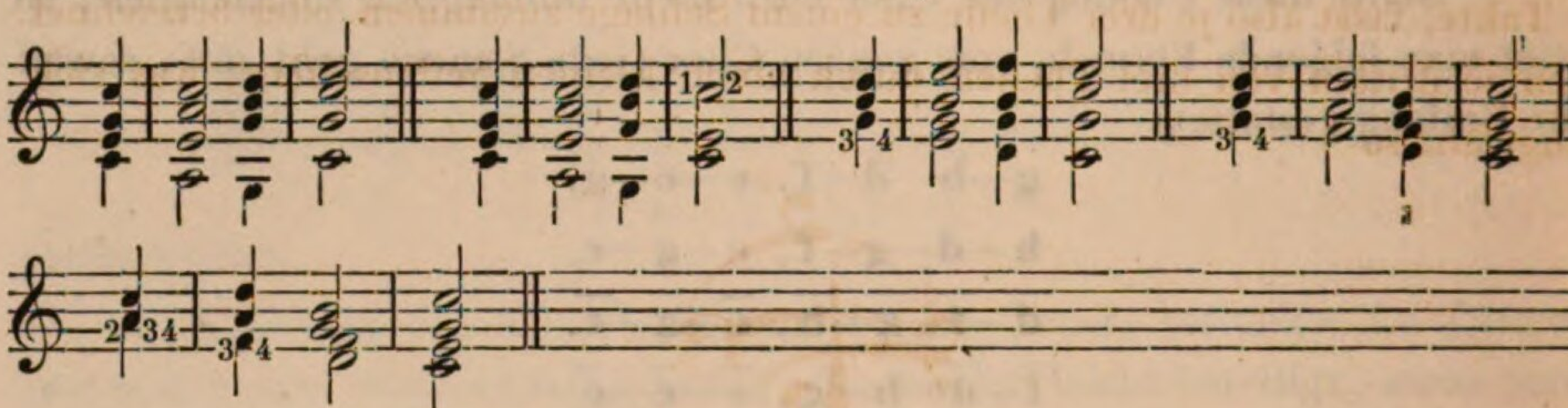


und so jeder beliebig zur Uebung auszuwählende Molldreiklang. Indess genügen vorstehende Formeln reichlich.

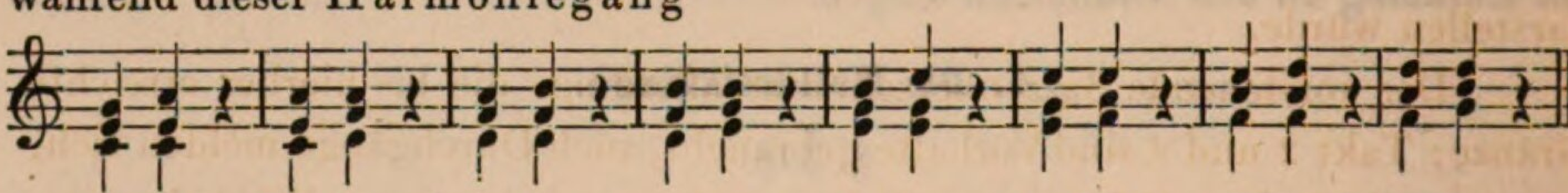
§. 350.

Sobald ein Molldreiklang gefunden ist, wird er, ganz so, wie §. 343 für die Durdreiklänge gezeigt ist, durch seine Lagen und Umkehrungen geführt.

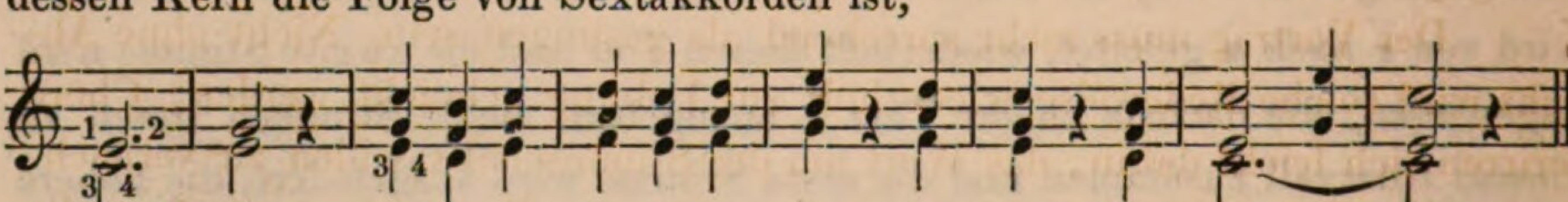
Dann werden die Molldreiklänge mit andern Akkorden in Verbindung gesetzt, wie §. 343 die Durdreiklänge. Hierzu ist §. 350 schon der Anfang gemacht. Weiter führen nachstehende Formeln,



während dieser Harmoniegang



die Molldreiklänge im Gegensatze zu den Durdreiklängen einprägt, auch nebenbei den verminderten Dreiklang hören lässt, und dieser Satz, dessen Kern die Folge von Sextakkorden ist,



Akkorde an einander reiht, die nicht durch gemeinschaftliche Töne zusammenhängen, sondern nur durch melodischen Fluss der Stimmen.

5. Ausführung von Gesängen.

§. 351.

Für diesen Abschnitt giebt das dritte Buch die Chorsätze No. 39 bis 46. Hier ist es, wenn sich das Bedürfniss zeigen sollte, schon leichter, mehrere, namentlich einfachere und leichtere Chorsätze herbeizuschaffen, als uns die Rücksicht auf Raum und Preis des Werks gestattet; die liturgischen Formeln der Agenden, Choral- und Liedersammlungen bieten mancherlei Verwendbares. Wenn indess die Vorübungen gründlich und belebend durchgearbeitet sind, wird es kaum reichern Singstoffs bedürfen; auch bringen begreiflicher Weise die spätern Chorsätze alles das, was jetzt gefodert wird, mit Neuem vermehrt, wieder.

Ueber die einzelnen Chorsätze wird Folgendes bemerkt.

No. 39. Hier kommt die seltene Taktart des $\frac{12}{4}$ Takts zum Vorschein. Weit öfter wird der $\frac{12}{8}$ Takt gebraucht; beide sind dem Wesen nach gleich,

wie schon §. 302 vom $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{8}$ Takt gesagt worden. Nur wird (dies kann hier zur Sprache kommen) durch die grössere Geltung der Taktheile in der Regel ein grösserer oder ernsterer Sinn, den die Komposition offenbaren soll, angedeutet; wollte man vorliegenden Satz in $\frac{12}{8}$ Takt umschreiben, so fehlte den Ausführenden die Andeutung, dass ihr Vortrag ernster und grosssinniger sein müsse, als bei kleiner bemessenen Sätzen.

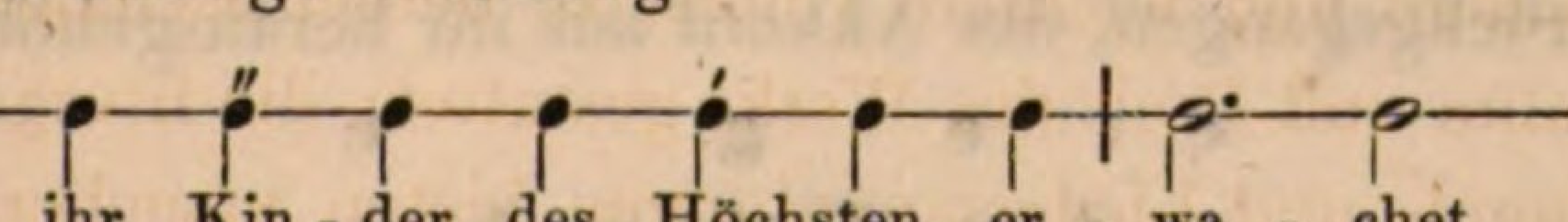
Uebrigens kann im $\frac{12}{4}$ Takte (wie im $\frac{12}{8}$ Takte) nicht jeder Taktheil durch einen Taktschlag bezeichnet werden; man schlägt entweder, wie im $\frac{4}{4}$ Takte, fasst also je drei Theile zu einem Schlage zusammen, oder bezeichnet den je dritten von drei Theilen durch einen kleinen Seitenschlag, was sich ungefähr so



darstellen würde.

Der vorstehende Satz überschreitet allerdings die bis hierher erreichte Gränze; Takt 2 und 4 sind Vorhalte gebraucht, auch Durchgänge melden sich, der unregelmässigen Führung des Takt 9 — 10 zu geschweigen. Wir haben uns schon §. 323 über dergleichen Ausschreitungen ausgesprochen; der einsichtige Pädagoge weiss, dass sie öfters nicht wohl zu vermeiden, öfters heilsam sind.

Der Vortrag muss mehr sprechend als gesungen sein. Nicht ohne Absicht wird solche Redeweise wiederholt zur Uebung gebracht werden; Chöre verirren sich leicht dahin, das Wort um des Stimmschalls willen zu vernachlässigen. Der Lehrer muss hiergegen besonders Stellen, wie zu Anfang die Viertel (»ihr Kinder des Höchsten er-«) sorgfältig üben; jeder Laut muss vollkommen deutlich und gesondert, Ton und Lautirung des ganzen Chors wie in einem einzigen Schlage zusammenfallend herauskommen. Dabei muss die Sprache nicht zu jener hölzernen Gleichmässigkeit herabsinken, die man oft als regelrecht oder korrekt anpreisen hört, während sie nur unlebendig und unkünstlerisch ist. Jene Viertel z. B. müssen neben aller Bemessenheit des Sprachlauts noch richtige Betonung



erhalten und über diese Betonungen oder durch sie durch bis zur Mittelsilbe von

»erwáchet«

zu kräftigem Vollschall anwachsen.

Dies muss nicht durch äusserlichen Zwang erzielt, sondern es muss das Gefühl der Schüler dafür erregt und, wenn es erregt ist, zum klaren Bewusstsein erhoben werden. Es bedarf dazu oft nur eines Worts, oft nur eines Winkes.

No. 41 fodert festen scharfen Einsatz und vollen Stimmschall. Beson-

ders im dritten Abschnitte müssen die durch einander hindurchgehenden Diskant- und Altstimmen fest und bestimmt schreiten.

No. 43 setzt die Redeübung von No. 39 fort, knüpft aber gesungne Stellen daran; so kann man den Gegensatz der Vortragsweisen neben einander zeigen und die Chorsprache weiter ausbilden.

No. 45. Hier bietet sich die erste ernstere Gelegenheit, das schon einstimmig vorgeübte Pausiren und Einsetzen nach Pausen anzuwenden.

Stellen, wie die Takt 18 bis 20, wollen mit Nachdruck und Gewicht von den gegen einander tretenden Stimmen vorgetragen sein, Tonwiederholungen, wie Takt 10 bis 12 und Takt 23, verlangen in der Regel Festigkeit in Schall und Takt; der Ton soll sich gegen die andern Stimmen behaupten.

No. 46 bringt wieder kleine Nachahmungen, die von Stimme zu Stimme laufen. Dergleichen muss den Schülern stets zum Bewusstsein gebracht werden; der Einblick erleichtert ihnen das Treffen und erhöht ihren Antheil am Ganzen, das sich ihnen hiermit in allen Theilen (Stimmen) beseelt und bedeutsam erweist.

Vierter Abschnitt.

Harmoniefreie Töne innerhalb der Tonleiter.

§. 352.

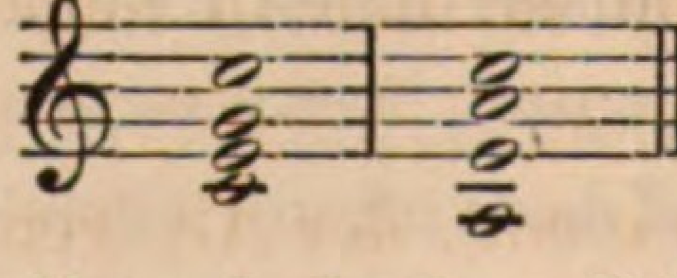
Die hier zur Durchübung kommenden Tongestaltungen sind keineswegs neue Erscheinungen. Einiges von ihnen ist schon in den Chorsätzen zum Vorschein gekommen, auch ist in §. 341 bereits die Grundlage der ganzen Gestaltenreihe gegeben. Beides war, wenn man nicht allzutrocken schreiben wollte, unvermeidlich, obwohl erst jetzt Vorübung und vollere Anwendung ihre Stelle finden.

Die Aufgaben werden sich nach allem Vorausgegangnen nicht schwer erweisen. Zweierlei Grundlagen für alle Tonfortschritte sind dem Schüler gegeben: die **Tonleiter** (in Dur) und der **Akkord**. Beide sind abgesondert durchgearbeitet worden. Doch ist bei den akkordischen Uebungen stets auf die Tonleiter zurückgegangen, der Akkord aus ihr herausgehoben, z. B.

c **e** **g** **c**

aus: **c d e f g a h c**,

und die Fortschreitungen der einzelnen Stimmen aus einem Akkorde zum andern konnten ebenfalls nur in diatonischer Weise geschehn; sollte z. B. vom Dreiklang **c** auf den Molldreiklang **a** gegangen werden,



so musste die zweite Stimme diatonisch einen Schritt nach **a** hinauf, die vierte

musste ihren Schritt ebenfalls (laut oder in Gedanken, §. 262) diatonisch von **c** über **h** nach **a** bewirken.

Diese Verknüpfung von Tonleiter und Akkord kommt jetzt zur Verwendung.

1. Der diatonische Durchgang.

§. 353.

Die Sänger sollen lernen, von einem Akkordton zum andern durch die zwischenliegenden Töne hindurchzugehn. Diese zwischenliegenden Töne, z. B. hier

c e g c
c d e f g a h c

zu dem Akkorde **c—e—g** die Töne **d**, **f**, **a** und **h**, heissen, wenn sie zum Akkorde laut werden, bekanntlich Durchgänge oder Durchgangstöne.

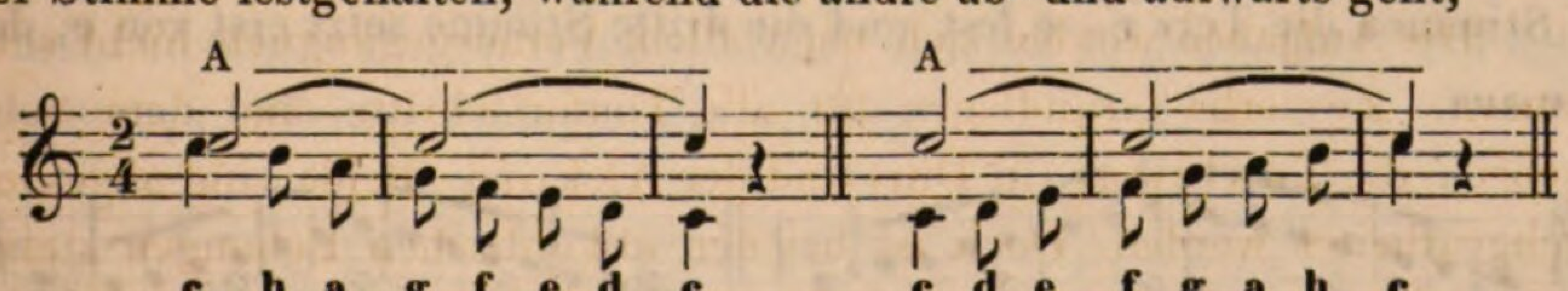
§. 354.

Die Uebungen beginnen bei zweitheiliger Stellung des Chors (Diskant und Alt) damit, dass eine Stimme die Tonika zu dem A-Laute festhält, die andre die Tonleiter zu den Tonnamen in mässiger Bewegung auf- und abwärts singt. Diese Formeln



sind für beide Stimmen zu brauchen; erst hält der Alt **c̄** aus und der Diskant geht auf- und abwärts, dann hält der Diskant aus und der Alt geht auf- und abwärts.

Hierauf fassen beide Stimmen die Oktave **c̄ — c̿**, das obere **c** wird von einer Stimme festgehalten, während die andre ab- und aufwärts geht,



ganz wie zuvor.

§. 355.

Die vorstehende Uebung — offenbar nur Vorübung, weil statt des Akkordes nur ein einzelner Ton gegen die Tonleiter gestellt und festgehalten wird — kann kaum eine Schwierigkeit bieten. Wird grössere Sicherstellung nothwendig erachtet, so giebt sie sich in folgendem Verfahren, der weitern Ausdehnung der Vorübung.

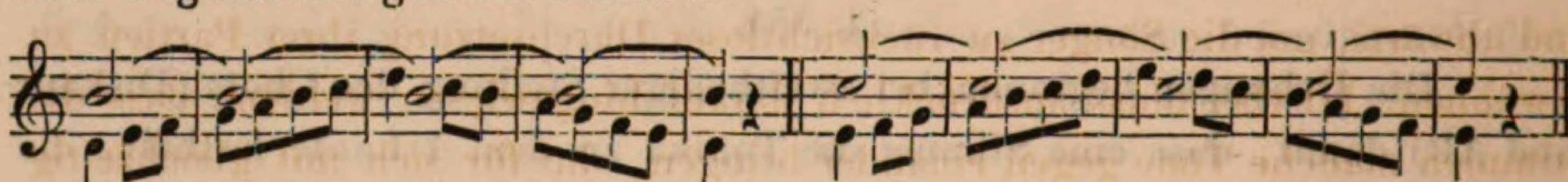
Beide Stimmen setzen **c̄** ein, der Alt geht einen Schritt hinunter nach **h**, der Diskant einen Schritt hinauf nach **d̄**; beide Töne werden gleichzeitig

auf dem **A**-Laut eingesetzt und ausgehalten, sie sind Grundlage der folgenden Uebung. Es hält nämlich der Alt **h** fest und der Diskant geht von $\overline{d}$ bis $\overline{\overline{d}}$ die Tonleiter auf- und abwärts,



wie zuvor.

Dessgleichen fassen beide Stimmen den Zweiklang $\overline{c}$ — $\overline{e}$, oder suchen ihn auf, und stellen dieselbe Uebung an, indem eine Stimme $\overline{c}$ festhält und die andre die Tonleiter von $\overline{e}$ bis $\overline{\overline{e}}$ auf- und abwärts durchgeht. Alle diese Uebungen sind gleich der von §. 354 weiter auszudehnen, so dass unter andern auch diese Gegenstellungen der Stimmen



hervortreten, in denen eine Stimme durch den festgehaltenen Ton der andern (den Halteton) hindurchgeht.

Alle diese Uebungen haben, wie gesagt, keine Schwierigkeit; doch müssen sie so lange fortgesetzt werden, bis der ausgehaltne Ton ganz feststeht gegenüber der Tonbewegung in der andern Stimme, und diese Bewegung nicht irre wird durch den entgegenstehenden Ton.

§. 356.

Nun ist der Fortschritt zu Harmonie, welcher Durchgangsbewegungen entgegentreten, sicher angebahnt.

Ganz in obiger Weise halten jetzt, bei dreitheiliger Stellung des Chors, zwei Stimmen die Terz $\overline{c}$—$\overline{e}$ fest und die dritte Stimme setzt erst von $\overline{e}$, dann von $\overline{c}$ aus

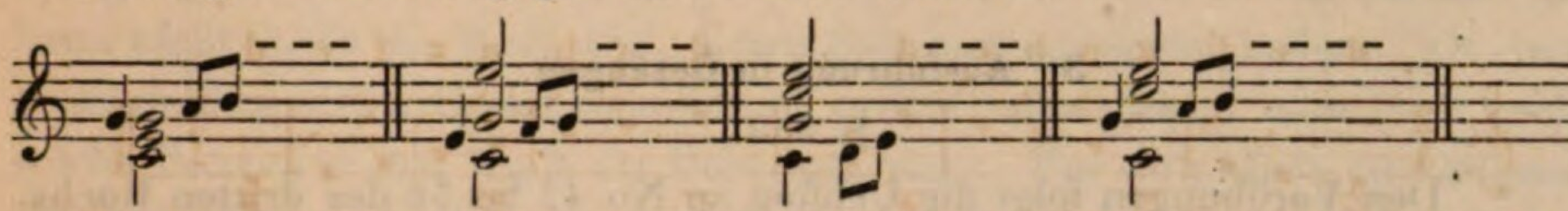


die Tonleiter entgegen. Das weitere Verfahren richtet sich ganz nach §. 354.

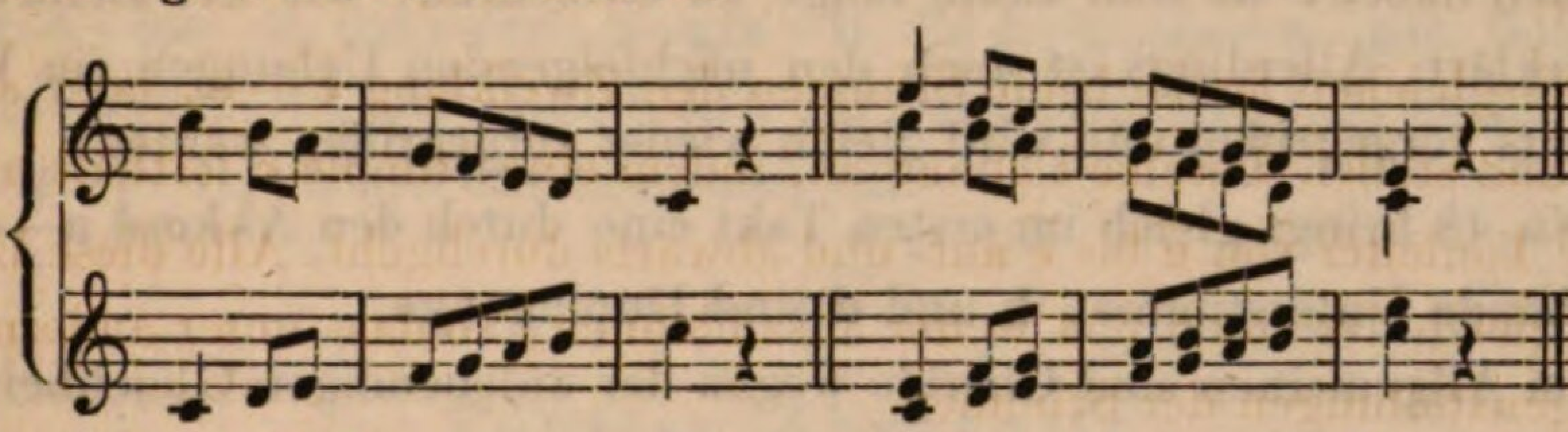
Nun wird $\overline{\overline{c}}$ — $\overline{\overline{e}}$ festgehalten und die Tonleiter erst von $\overline{c}$, dann von $\overline{e}$ aus entgegengeführt. Ob dieselben Uebungen auf **h** — $\overline{d}$ und $\overline{d}$—$\overline{f}$ verpflanzt werden sollen, — und wieweit dabei Stimmwechsel statthaben kann, hängt vom Stimmumfang und Bedürfniss der Schüler ab. In Rücksicht auf das Letztere kann bisweilen rathsam werden, die Tonleiter von $\overline{c}$ aus auch gegen die auszuhaltende Sexte $\overline{e}$ — $\overline{\overline{c}}$, und von **h** aus gegen die Sexte $\overline{f}$—$\overline{\overline{d}}$ auf- und abwärts zu führen.

§. 357.

Die letzten Schritte sind in dieser Uebungsreihe die Durchführung der vollständigen Tonleiter gegen einen vollen Akkord



und die Gegeneinanderführung von zwei, dann von zweimal zwei in Terzen mit einander gehenden Stimmen auf-

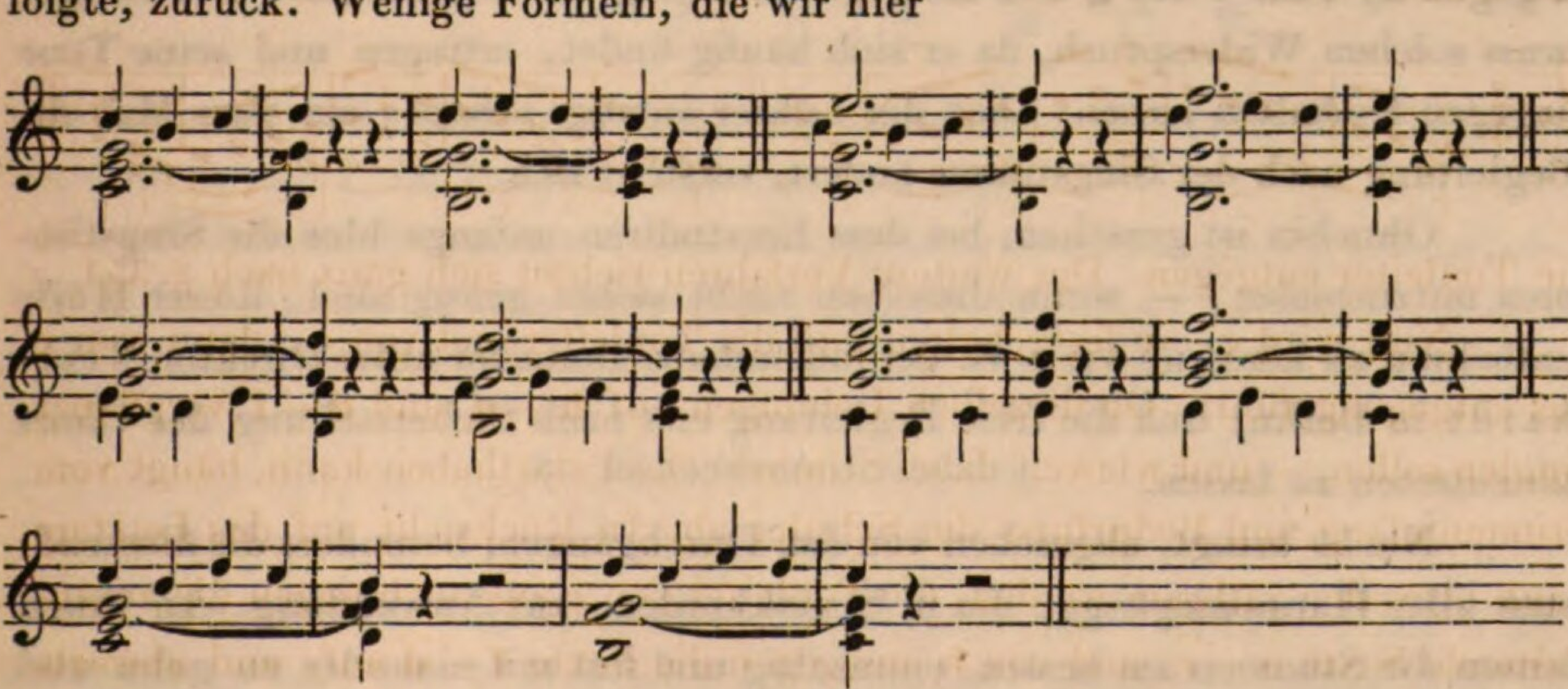


und abwärts, um die Sänger zu rücksichtloser Durchsetzung ihrer Partien zu gewöhnen. Hierbei muss ausdrücklich darauf hingewiesen werden, dass die Stimmen manche Töne gegen einander bringen, die für sich mit gleichzeitig erscheinenden unverträglich sind (z. B. **f** mit **g**, **f**—**a** mit **g**—**h**), dass man aber durch diese Widersprüche tapfer durchdringen müsse und der Zusammenhang des Ganzen Alles bald ausgleiche. Der Lehrer muss dies am Klavier deutlich machen und die Uebungen selbst bei vollständigem Gelingen einigemal wiederholen. Denn nur die feste Anschauung des Widerspruchs und die Aussicht auf seine Lösung führt zu seiner Bewältigung.

2. Diatonische Hülfstöne.

§. 358.

Der Durchgang führt von einem Akkordton zu einem andern. Der Hülfston ist bekanntlich gleich dem Durchgangstone harmoniefremd, führt aber nicht zu einem andern Harmonietone, sondern zu demselben, auf den er folgte, zurück. Wenige Formeln, die wir hier



gleich zusammenstellen, genügen, die Hülfstöne geläufig zu machen. Man

muss die Schüler darauf hinweisen, dass hier nichts gefodert wird, was nicht bereits im Einzelnen vorgeübt wäre, dass es also nur darauf ankomme, sich durch die mitwirkenden Stimmen nicht stören zu lassen.

3. Ausführung in Gesängen.

§. 359.

Den Vorübungen folgt die Uebung an No. 47 bis 50 des dritten Buchs. Die geringere Zahl genügt, weil Durchgänge gelegentlich schon öfter sich eingeschlichen haben; sie sind kaum lange zu entbehren, wie der Denkvers zu No. 47 erklärt. Allerdings ist auch den nachfolgenden Uebungen (in Vorhalten) bereits vorgegriffen und wird gleich wieder vorgegriffen werden.

No. 48 bringt gleich im ersten Takt eine durch den Akkord **a**—$\overline{\textbf{cis}}$—$\overline{\textbf{e}}$ durchgehende Unterstimme; **h** und $\overline{\textbf{d}}$ sind Durchgänge.

Im Allgemeinen sind Choräle wegen der unlebendigen Gleichheit aller, oder der meisten Töne kein günstiger Singstoff. Abgesehen von der andächtigen Stimmung, die ihrer musikalischen Schwäche (Ausnahmsgesänge, wie die von Luther, bei Seite gelassen) zu Hülfe kommen kann, findet das Gemüth, findet die Stimme im gleichbemessenen und gleichgiltigen Gang der Töne keinen Anlass und Stützpunkt, sich aufzuschwingen. Der vorliegende Choral vermeidet wenigstens zum grossen Theil diesen Mangel in der Rhythmik. Uebrigens hat er eigentlich Takt 2 und 4 Strophenschlüsse, die hier, für den Gesangzweck, besser unbenutzt bleiben durften. Zum Athemnehmen wird, wie bekannt, die letzte Note ein wenig verkürzt.

No. 49 bringt Durchgangsstellen, besonders in der Oberstimme, reichlich und prägt den schon in No. 47 herausgestellten Gegensatz von fliessendem Durchgang und festem Akkorde reichlicher aus; die festschlagende Begleitung wirkt dazu mit.

Diese Begleitung tritt (wie öfters in allen Kompositionen geschieht) mit den Gesangtönen bisweilen vorübergehend in Widerspruch; so Takt 3 mit $\overline{\textbf{a}}$ gegen $\overline{\textbf{h}}$, Takt 4 mit $\overline{\textbf{g}}$ und $\overline{\textbf{fis}}$ gegen $\overline{\textbf{a}}$ und **g** der Oberstimme. Der Sänger muss solchen Widerspruch, da er sich häufig findet, ertragen und seine Töne dagegen festhalten lernen. Dass der Lehrer anfangs schont, ein paar Mal die Begleitung nach der Singstimme ändert, versteht sich.

Ohnehin ist gerathen, bei dem Einstudiren anfangs blos die Singstimmen mitzuspielen, — wenn dieselben nicht sicher genug sind, dieser Hülfe entbehren zu können (wie z. B. der musterhafte Domchor unter Direktor Neithardt in Berlin) und die freie Begleitung erst nach Sicherstellung des Chors hinzutreten zu lassen.

No. 50 bringt, abgesehen von den Durchgängen, besonders die fliessendsten aller Harmoniegänge, die in Sextakkorden, zur Anwendung. An ihnen lernen die Stimmen am besten, einmüthig und fest mit einander zu gehn und bei lebhafterer Bewegung unter einem Schalllaute sich gegenseitig im Schwunge

zu verschmelzen; solche Stellen (Takt 35 bis 37) sind besonders geeignet, Schallmacht im Fluss der Töne zu wecken. Nicht ohne Härtlichkeit geht der Sextgang bei den Worten »zu dir erheben wir unsre Hände« von Statten. Es kann nicht davon die Rede sein, diesen Satz hier aus einem andern, als dem gesangbildnerischen Gesichtspunkte zu prüfen; aus diesem muss man auch solche Formen in den Kreis der Uebungen ziehn. Für sich allein ist übrigens jede der Stimmen leicht; das Auffallende und Erschwerende liegt nur darin, dass jede Stimme einen andern Akkord in sich fasst, z. B. Takt 26 die erste Stimme **a—cis—e**, die zweite **e—gis—h**, die dritte **cis—e—gis**. Sobald dies anschaulich gemacht ist, verliert sich die Schwierigkeit; jede Stimme weiss, was sie gegen die andern durchzusetzen hat.

Fünfter Abschnitt.

Weiterer Ausbau der Harmonie.

1. Die willkürlich gebildeten Septimenakkorde.

§. 360.

An die §. 350 geübten Harmoniegänge lehnt sich jetzt die Uebung der durch willkürliche Umgestaltung des Dominantakkordes entstandenen Septimenakkorde. Hierzu dient dieser Harmoniegang,



der sich mannigfach umstellen lässt, z. B. in dieser Weise,



und der zugleich benutzt worden ist, die abweichende Führung der Terz und Septime (**h** und **f**) im Dominantakkorde zu zeigen.

Es ist nicht rathsam, auf diesen entlegenern Gestaltungen mit Beharrlichkeit zu bestehn; gelingt ihre Darstellung nicht nach einigen Versuchen, so lässt man dieselben einstweilen auf sich beruhn und kommt später auf sie zurück.

2. Akkordverschränkung.

§. 361.

Unter diesem Namen werden die Gestalten des V o r h a l t s, der V o r a u s n a h m e und des H a l t e t o n s (Orgelpunkts) zusammengefasst und an wenigen Formeln gezeigt.

Die Vorhalte bahnt der Lehrer an, indem er folgende bereits geläufig gewordne Formeln



als Grundlage und Anhalt zu dem Folgenden eine nach der andern auf **Ta—ta** oder **La—la** singen lässt und nach dem Vortrag einer jeden bestimmt:

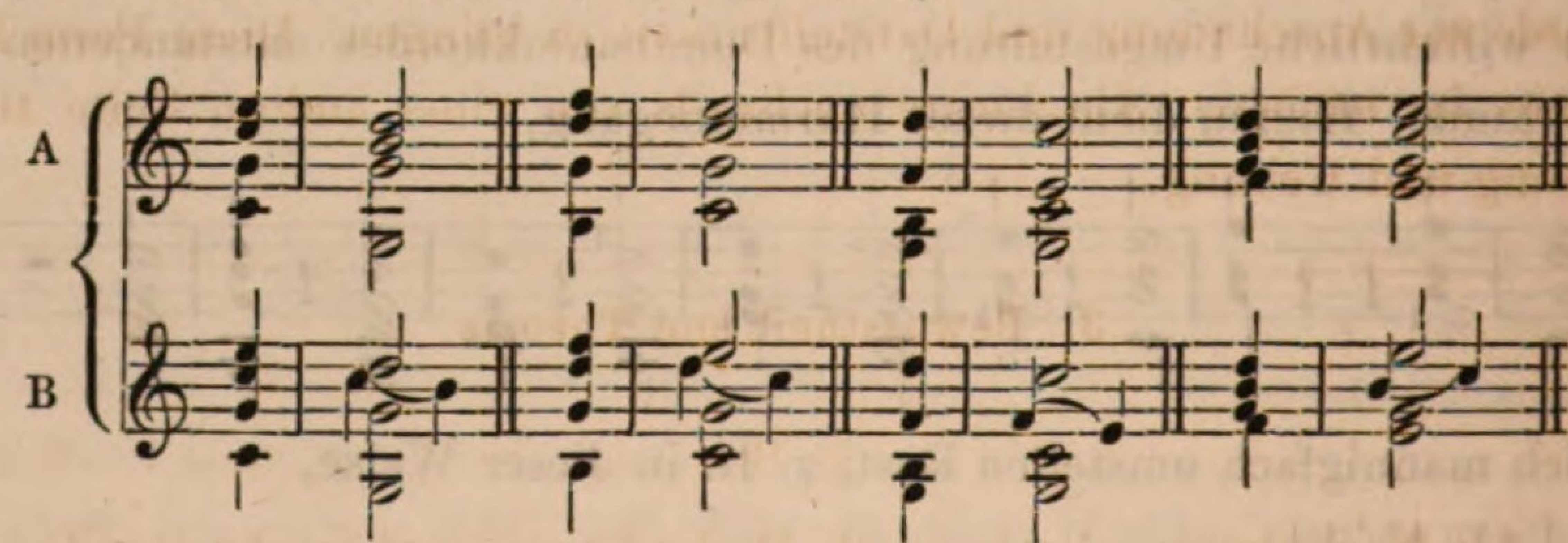
> »die erste Stimme soll ihren Ton aus dem ersten Akkord' ein Viertel lang zu dem zweiten Akkorde wiederholen und dann den Ton des zweiten Akkordes anschliessen!«

so dass die Formeln sich so

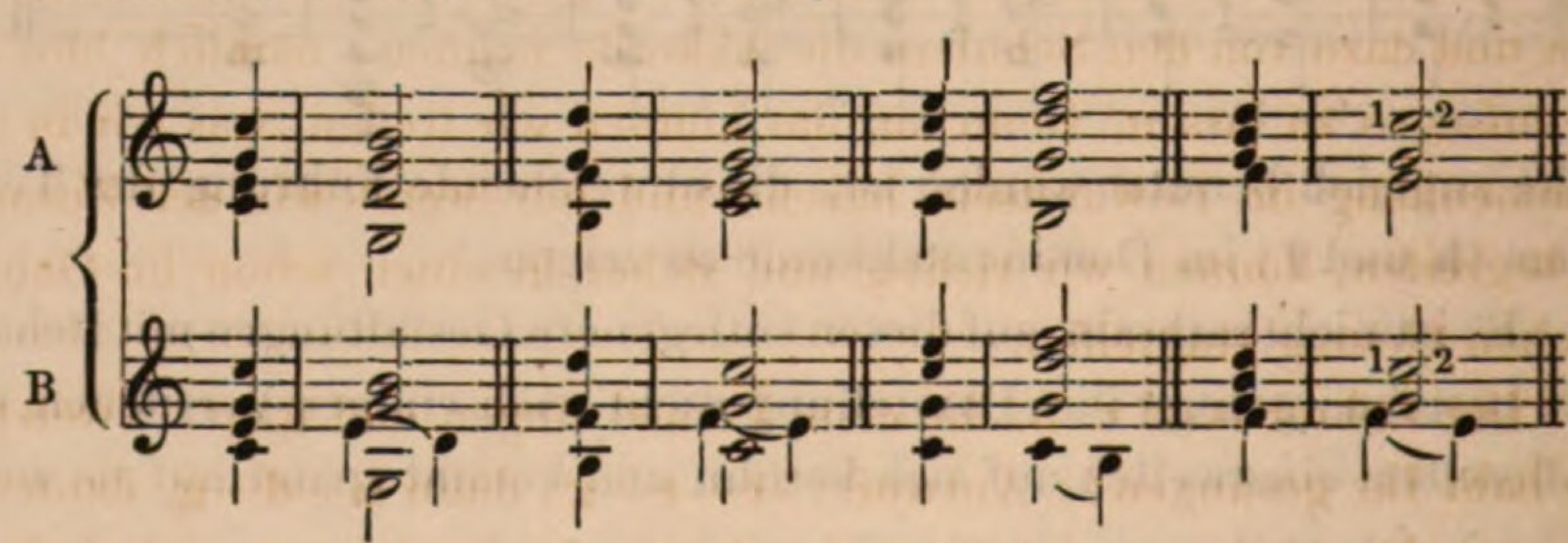


umgestalten.

Für die zweite Stimme dienen diese,



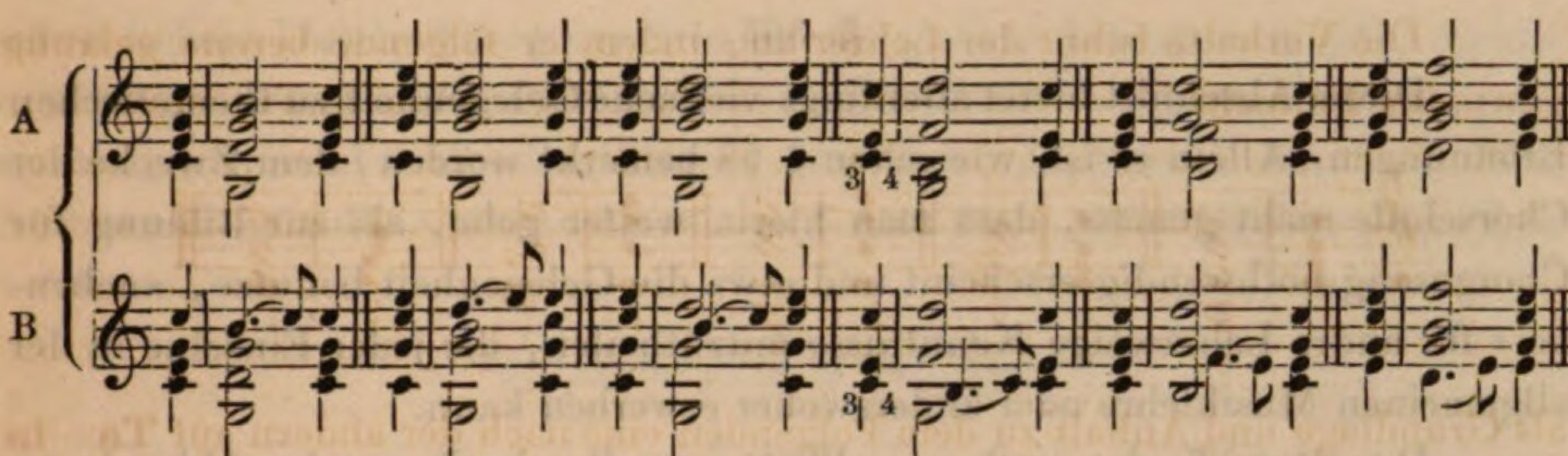
für die dritte und vierte diese Formeln,



bei denen A die Grundlagen und B die Ausführung giebt und die wie die Formeln für die erste Stimme behandelt werden.

§. 362.

Für die Gestalten der Vorausnahme kommen diese Formeln



in langsamer Bewegung zur Anwendung, indem man den je drei ruhenden Stimmen aufgiebt, ihre Töne festzuhalten, der vorgreifenden Stimme dagegen, ohne Rücksicht auf die andern Stimmen, den fremden Ton streng nach dem Takte zu setzen. Als Text gelten die Tonnamen.

§. 363.

Für den Halteton endlich genügen diese Formeln,



um den vorübergehenden Widerspruch zwischen ihm und einem Theil der Akkorde zur Anschauung und Darstellbarkeit zu bringen. Diese Form kommt übrigens im nächsten Abschnitte nochmals von einer andern Seite zur Anschauung und Uebung.

3. Bewusstheit und Theorie.

§. 364.

Als Nachübung, gleichsam als Probe für die vorhergehenden Uebungen ist rathsam, einen Theil der Akkordverbindungen, z. B. den §. 343 gezeigten singen und dazu von den Schülern die Akkorde nennen, nämlich blos dessen Töne aufsagen zu lassen. Denn nur das können wir treffen, was wir in seinem Zusammenhang im Bewusstsein haben; und nur wenn wir den Zusammenhang begreifen, können wir richtig und sicher in einen schon im Gange befindlichen Gesang eingreifen.

Der Lehrer lässt z. B. die erste Formel singen und fragt: »welche Akkorde habt Ihr gesungen?« Antwort: »**c—e—g**, dann **h—d—g**, dann wieder **c—e—g**.« Die Ordnung der Töne ist dabei gleichgültig; gewöhnlich nennt jeder Schüler seinen Ton zuerst.

Oder der Lehrer lässt aus §. 353 die erste Formel aus A singen und die Akkorde nennen. Dann lässt er dieselbe Formel wiederholen und ihre Umbildung aus B singen und fragt: »Welche Abweichung ist hier erfolgt?« Die Prüfung ist leicht und eindringlich.

§. 365.

Dieser Abschnitt bietet allerdings vielfache Gelegenheit zu theoretischen Eröffnungen. Allein es ist, wie schon §. 98 bemerkt worden, dem Zwecke der Chorschule nicht gemäss, dass man hierin weiter gehe, als zur Bildung für Chorgesang nothwendig erscheint und etwa die Gelegenheit benutze, »nebenbei« für andre Lehrzweige Kenntnisse mitzutheilen, die jeder Einzelne in der allgemeinen Musiklehre oder anderswoher erwerben kann.

Den Begriff oder auch nur die äussere Beschreibung der Akkorde zu geben, erscheint für den Chorlehrer nicht nothwendig. Auch die Benennung der Akkorde und ihrer Umkehrungen und Lagen ist entbehrlich; höchstens sind die Namen Durdreiklang, Molldreiklang, Dominantakkord, Sextakkord zu rascher Verständigung bei mancherlei Uebungen wünschenswerth, und da müsste bei dem Sextakkord' ausdrücklich bemerkt werden, dass er nur eine Umstellung der Töne des Dreiklangs wäre.

3. Ab- und Zunehmen. Gesang.

§. 366.

Die letzte Mittheilung in diesem Abschnitte lenkt wieder auf den Unterschied der Stärkegrade zurück, der praktisch schon mehrmals angewendet worden ist, jetzt aber zu bestimmterm Bewusstsein kommen muss. Man macht bemerklich, dass nicht blos drei Stärkegrade, wie §. 287 angenommen, sondern vom leisesten bis zum stärksten Stimmschall weit mehr, unberechenbar viele stattfinden können, dass ausser den drei benannten noch das höchste Stärkemaass mit *ff* (*fortissimo*) oder auch *fff*, das geringste mit *pp* (*pianissimo*) oder auch *ppp* bezeichnet wird, so dass wenigstens fünf verschiedne Stärkegrade

pp, *p*, *mf*, *f*, *ff*

unterschieden werden.

Dann wird das allmähliche Ab- und Zunehmen (*decrescendo*, *crescendo*) erläutert.

§. 367.

Die Uebung beginnt mit dem Zunehmen aus dem *p* oder *pp* bis zum *f* und *ff*. Hierauf folgt erst die umgekehrte Uebung.

Diese Uebung wird, um der Vorstellung der Schüler gleich einen sichern Anhalt zu geben und ihnen zugleich das stufenweise Zunehmen der Stärkegrade anschaulich und leicht zu machen, gleich an Sätzen mit Text unternommen, die Sätze des dritten Buchs sind dazu bestimmt.

Erst wenn an wiederholten Tönen (gleichsam einem zergliederten Ton) und einfachen Tonfolgen Zu- und Abnehmen geübt und bis zur Gleichmässigkeit ausgebildet sind, wird das Abschwellen (Abnehmen) eines gehaltnen Tons, dann das Anschwellen (Zunehmen) und viel später An- und Abschwellen eines einzigen lang' ausgehaltenen Tons geübt. Alle diese Geschicklichkeiten sind einem vollkommnen Chor nothwendig. Aber sie erfodern

schon höhere Durchbildung der Stimme und geübte Achtsamkeit aller einzelnen Sänger, können also nur sehr allmählich erworben werden. Man beginne sie hier, erweise sich aber lässlich und hüte sich, die Schüler mit übereiltem Andringen auf vollkommnere Leistung zu ermüden und in Gezwungenheit zu versetzen.

4. Ausführung in Gesängen.

§. 368.

Hier treten die Sätze No. 51 bis 54 des dritten Buchs in Anwendung.

No. 51, der schwungvolle Choral, in dieser Eigenschaft fast ohne Gleichen, will schwungvoll, in leichter, lebhafter Bewegung gesungen sein. Die Vorhalte treten nebst den Durchgängen in leichtester Weise auf und werden in den Fluss der Stimmen, den die Melodie des Chorals angeregt hat, mit hineingenommen, dass man sie, so zu sagen, nicht bemerkt. Dies scheint die rechte Vortragsweise für den Vorhalt überhaupt, nicht jenes nachdruckvolle Herausheben, das nur ausnahmweise sinngemäss ist. Der Vorhalt ist melodischer Natur, nicht harmonischer, und will desshalb die Bewegsamkeit und natürliche Leichtigkeit der Melodie bewahren.

No. 52. Nach der Leichtigkeit des ersten Abschnitts, in dem das »Lockersingen« (§. 236) Anwendung findet, muss die mit dem Vorhalt anknüpfende Figur um so geschlossener sich an den Vorhalt legen, der dazu einen leichten Nachdruck erhält.

No. 53. Von den aus willkürlicher Umgestaltung des Dominantakkordes entstehenden Septimenakkorden ist besonders der sogenannte kleine (**d—f—a—c**) hier in Wirksamkeit getreten; sie alle in's Spiel zu bringen, scheint nicht wohl ausführbar (man müsste sie auf einander häufen, oder den Singstoff ganz beträchtlich vermehren) und nicht nothwendig.

Bei dem Vortrage dieses Chorsatzes wird man wohlthun, die volle Kraft der Stimmen bis zu den Worten

»bei Gott! Aber du«

zu sparen, hier aber mit Schallmacht und kräftiger Betonung herauszutreten. Der Chor muss lernen, die Oekonomie mit seinem Stimmvermögen über ganze Sätze hin, mit all' ihrem An- und Abschwellen, zu bemessen. Dies, und überhaupt der Vortrag, muss nicht erzwungen, sondern erzogen werden, bis es sich dem Naturell der Sänger eigen gemacht, gleichsam eingefleischt hat.

No. 54. Hier ist der dem grossen Nonenakkord' abgewonnene Septimenakkord hervorgetreten und Harmoniegänge bewegt, die das in No. 50 allerdings leichter hervortretende Element in weiterm Gestaltenspiel zeigen. Die Ausrufe »Erhöre mich!« verlangen Fülle und Betonung, mögen aber erinnern, dass beides ohne Uebertreibung und Gewaltsamkeit verwendet werden kann und muss.

Sechster Abschnitt.

Chromatik.

§. 369.

Bis hierher ist man der Diatonik ganz naiv gefolgt, ohne selbst den Unterschied von Ganz- und Halbton hervorzuheben, der doch schon in der Durtonleiter vorhanden ist und den Unterschied von grosser und kleiner Terz, grossem und kleinem (Dur- und Moll-) Dreiklang bedingt. Es ist wichtig, ja entscheidend für den Erfolg — und beiläufig dem Wesen der Kunst entsprechend — dass der Schüler sein Tonsystem, z. B. das des Durgeschlechts, vor Allem aus dem Ganzen auffassen und jeden Ton nur nach seiner Stellung in diesem Ganzen anschauen lerne. Die Auseinandersetzung des Einzelnen muss erfolgen, wenn sie den Ueberblick über das Ganze nicht mehr verwirren kann.

§. 370.

Jetzt aber kommt es darauf an, den Schülern das Vorhandensein von Zwischentönen zwischen den zur Tonleiter gehörigen Tönen zu zeigen. Am besten geschieht das am Klaviere; die Untertasten geben die Tonreihe von **C**, von der alle Uebung ausgegangen ist, die Obertasten geben die jener ersten Tonart fremden Töne.

Es wird hier ausdrücklich zur Erinnerung gebracht, dass einige von den bereits gesungenen Tonsätzen nicht auf der ersten Tonart, **C**, sondern auf den Tonarten **B**, **D**, **Es**, **F**, **G** beruht, und einige jener jetzt zu betrachtenden neuen Töne enthalten haben.

Nachdem diese neuen Töne, oder vielmehr die Obertasten, welche sie angeben, den Schülern gewiesen worden, wird die Tonleiter vorgespielt und dann unter Anschlag der Töne gesagt:

> »zwischen **c** und **d** liegt ein Zwischenton auf der Obertaste, —
> zwischen **d** und **e** liegt abermals ein Zwischenton, —
> zwischen **e** und **f** aber findet sich keine Obertaste, folglich kein Zwischenton,« —

und so durch die ganze Tonleiter.

Sollte es an einem Klavier fehlen, so müsste der Lehrer sich darauf beschränken, die Zwischentöne auf einem andern Instrument' oder mit der Stimme zu Gehör zu bringen.

§. 371.

Hiernach wird einleuchtend gemacht, dass die Schritte von einer Stufe der Tonleiter zur andern von ungleicher Weite sind. Von **e** zu **f**, **h** zu **c** findet sich kein Zwischenton, von **c** zu **d**, **d** zu **e**, **f** zu **g**, **g** zu **a**, **a** zu **h** finden sich Zwischentöne; folglich sind die letztern Schritte grösser als die erstern. Man nennt die grössern, also

c—d, d—e, f—g, g—a, a—h

Ganztöne, die kleinern,

e—f, h—c

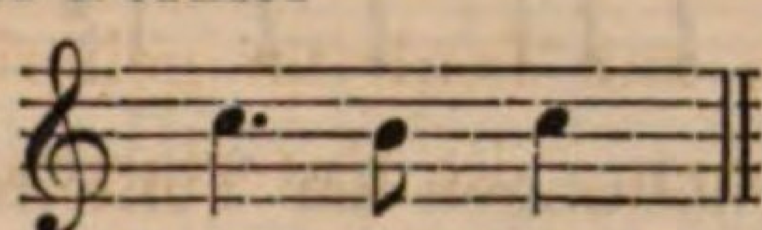
Halbtöne.

Endlich werden (wie schon bei dem Gebrauch neuer Tonarten im Einzelnen geschehen ist) die fremden Töne nach den Tönen der ursprünglichen Tonreihe genannt, auf die sie folgen; aufwärts schreitend heisst der Ton, der auf **c** folgt, **cis**. Die weitere Ausführung wird (allenfalls aus der allgemeinen Musiklehre) als bekannt vorausgesetzt.

1. Chromatisch erhöhte Töne.

§. 372.

Nachdem das Nothdürftigste aus der Theorie festgestellt ist, beginnt die Uebung der erhöhten chromatischen Töne. Der ganze Chor singt einstimmig die vollständige Tonleiter abwärts als Grundlage durch und beginnt von Neuem vom obersten Ton' abwärts, geht aber vom nächsten Ton' wieder auf jenen zurück, so dass die Formel



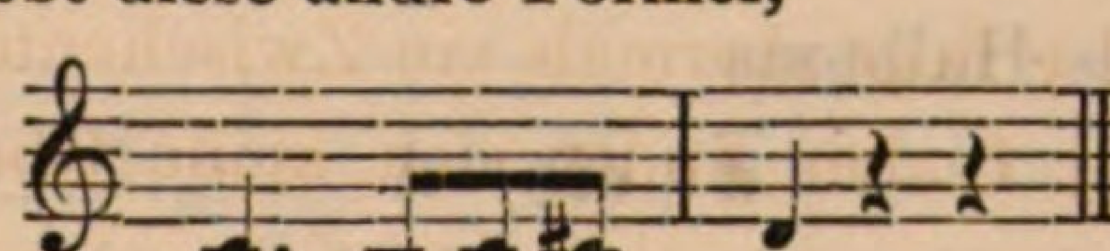
hervortritt. Diese, das heisst also ein Halbton, dient nun als Motiv, das von **h** aus, also

h ais h,

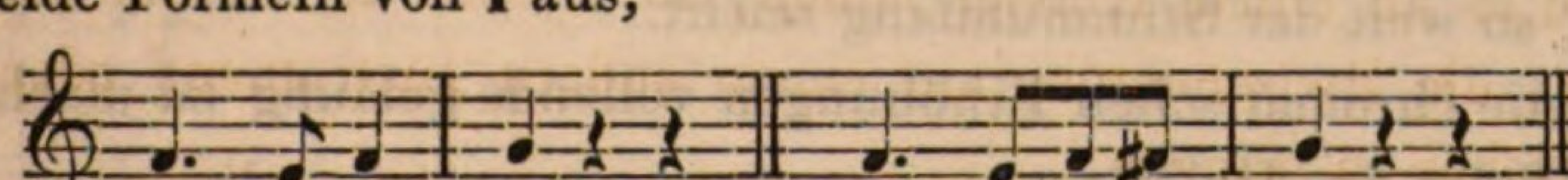
von **a** aus: **a gis a**

u. s. w. fortgeführt wird.

Hierauf, oder statt dessen im Falle des Misslingens, singt der Chor die Tonleiter von unten und bildet diese Formel, die — wie alle Treffübungen — zu den Tonnamen gesungen wird. Der Lehrer bemerkt, dass zwischen **h** und **c** kein Zwischenton vorhanden ist, wohl aber zwischen **c** und **d**, der also **cis** heissen müsste. Er giebt diese andre Formel,

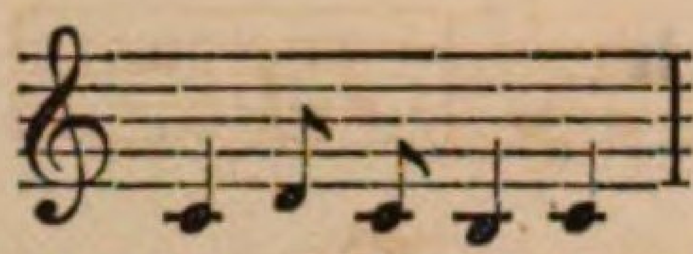
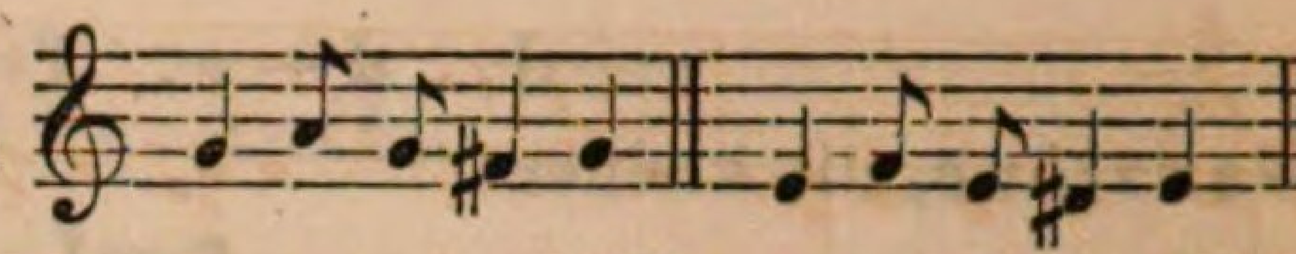


in langsamer Bewegung zu den Tonnamen (**c h c cis d**) zu singen und wiederholt beide Formeln von **f** aus,



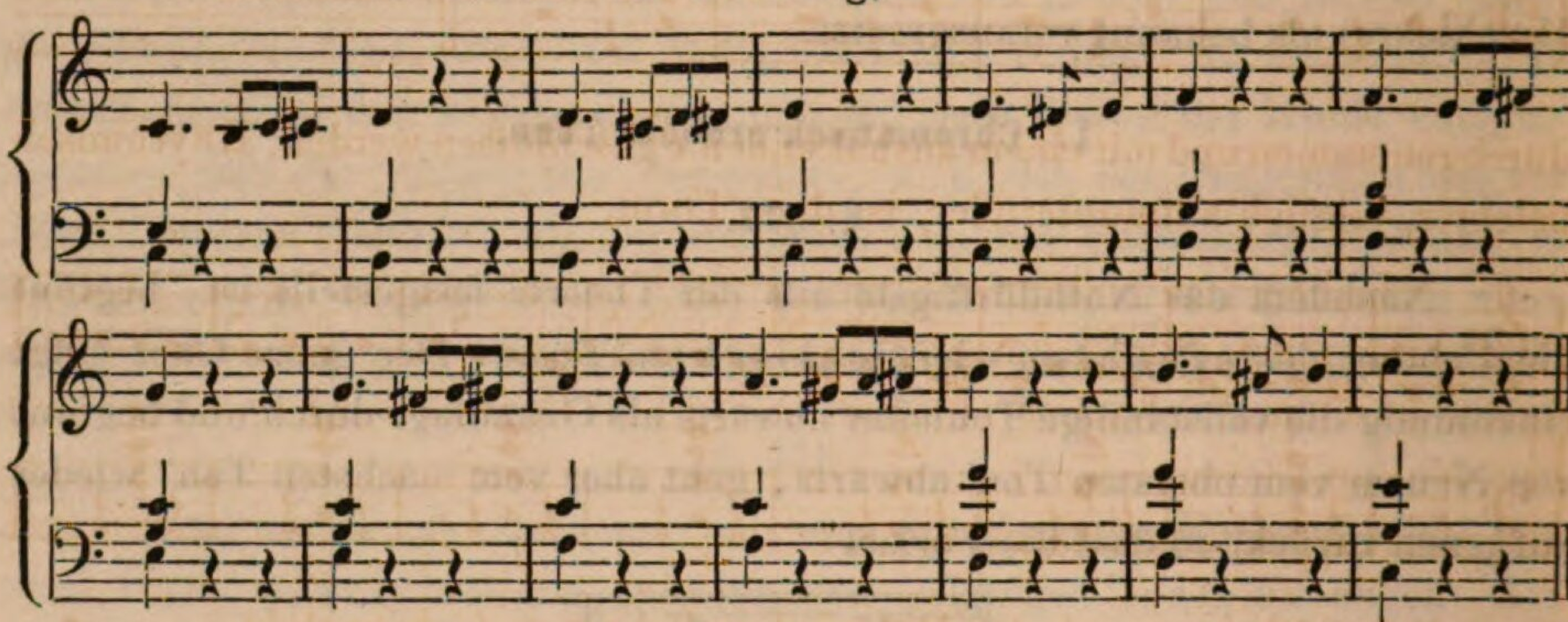
und vom höhern **c** aus. Sobald der Versuch im Chor auf Schwierigkeit stösst, muss er mit einem einzelnen Schüler, der die beste Fassungskraft für Tonverhältnisse gezeigt hat, wiederholt und nach gutem Erfolg ein Schüler nach dem andern, stets die zuverlässigern voran und die schwächern zuletzt, hinzugezogen werden.

Finden beide Uebungen Schwierigkeit, so dient diese Formel

, die auf **g** und **e** 
zu der Silbe **La** wiederholt wird, unfehlbar zur Aushülfe; es ist nämlich schwerer, in diesem Zusammenhange **f** und **d**, als **fis** und **dis** zu singen. Jede Formel, die gelungen ist, wird mit den Tonnamen wiederholt.

§. 373.

Den Beschluss macht diese Uebung,



in der alle chromatischen Erhöhungen der Tonleiter enthalten sind und die in der oben bezeichneten Weise ausgeführt wird.

§. 374.

Bei der Neuheit der Aufgabe ist es rathsam, das Gelingen und namentlich die Unterscheidung der Ganz- und Halbtöne vollkommen sicher zu stellen. Zu diesem Zwecke fodert der Lehrer vom vereinten Chor die Formel

$\overline{\mathbf{c}}$ **h** $\overline{\mathbf{c}}$

und erinnert (durch Anfrage bei den Schülern), dass $\overline{\mathbf{c}}$ **h** oder **h** $\overline{\mathbf{c}}$ einen Halbton bilden. Dann lässt er die Formel des Ganztons

$\overline{\mathbf{d}}$ **c** $\overline{\mathbf{d}}$

und gleich darauf die des Halbtons

$\overline{\mathbf{d}}$ **cis** $\overline{\mathbf{d}}$

singen und die Grösse beider (Ganz- und Halbton) aussprechen. In dieser Weise folgen die Formeln $\overline{\mathbf{e}}$ $\overline{\mathbf{d}}$ $\overline{\mathbf{e}}$ und $\overline{\mathbf{e}}$ $\overline{\mathbf{dis}}$ $\overline{\mathbf{e}}$, **f e f**, **g f g** und **g fis g** und so fort, so weit der Stimmumfang reicht.

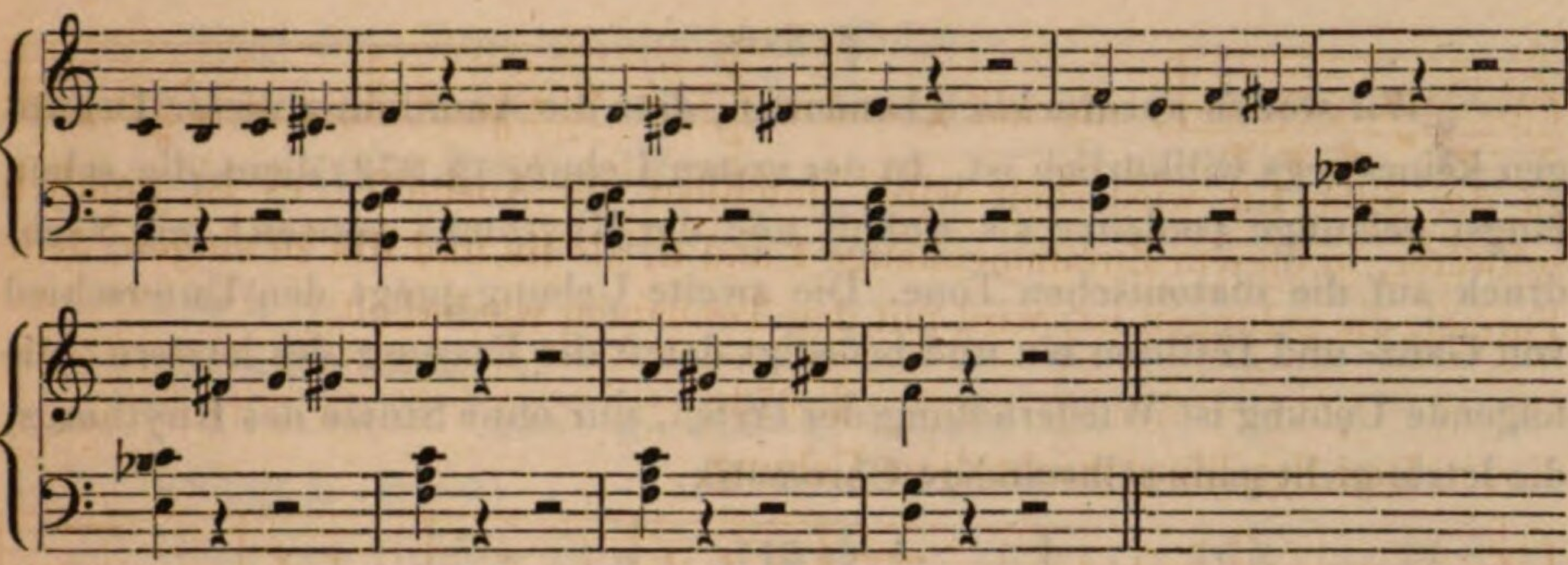
Um die chromatischen Erhöhungen vollends geläufig zu machen, wird hierauf die Folge der Halbtöne

c h c, **d cis d**, **e dis e** u. s. w.

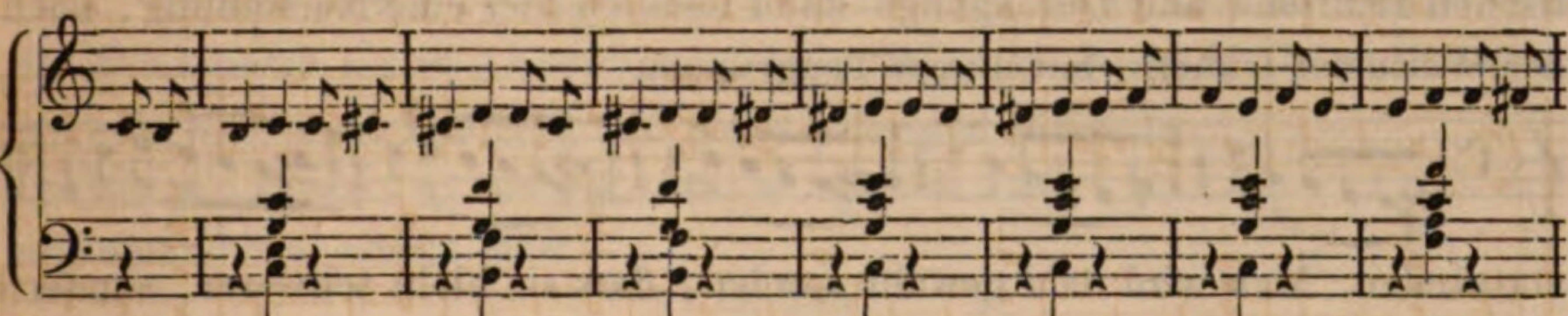
etwas lebhafter durchgegangen, bisweilen aber zwischen dieser und der vorherigen Uebung gewechselt.

§. 375.

Zuletzt kann die chromatische Tonleiter, jedoch in Abschnitte zerlegt, in dieser Form

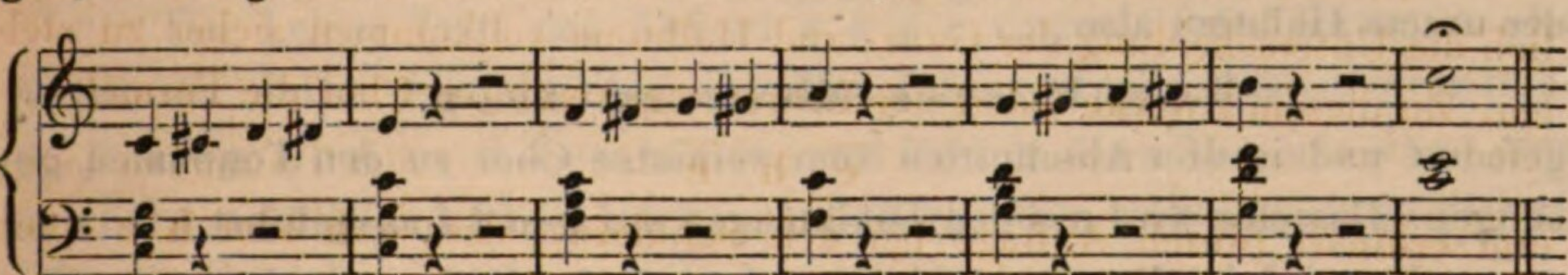


durchgenommen und mit einem aushaltenden **c** geschlossen werden. Rhythmisch belebter, folglich aufmunternder, ist diese Form,



deren Durchführung nach der Höhe jedem Lehrer zu Gebote steht.

Diese, stets um den Grundton der Stufe herumgehende und auf ihn sich stützende Weise der Einübung ist die leichtere, übt auch beiläufig den Halbton auf- und abwärts. Schwerer und darum jenen Uebungen erst nachzubringen, ist der gerade chromatische Fortschritt, der in dieser Weise



oder, rhythmisch belebter, in dieser Form



in etwas lebhafter Bewegung durchgenommen werden kann.

§. 376.

Wir wollen ausdrücklich bemerken, dass die Anordnung dieser Uebungen keineswegs willkürlich ist. In der ersten Uebung (§. 372) dient die schon längst geläufige Tonleiter als Anhalt und der Rhythmus verweist mit Nachdruck auf die diatonischen Töne. Die zweite Uebung prägt den Unterschied von Ganz- und Halbton ein und befestigt damit die Fassung des letztern; die folgende Uebung ist Wiederholung der ersten, nur ohne Stütze des Rhythmus, die letzte giebt ganz selbständige Chromatik.

§. 377.

Hier ist die Stelle für eine, bereits §. 244 vorausverkündete Nachübung geläufiger Tonverbindung erreicht. Mit Hülfe der jetzt vorgeübten chromatischen Hülftöne und Durchgänge kann nämlich hier eine Nachübung, nach der Weise der frühern, mit diesen Tongruppen



stattfinden. Man wird bald gewahr werden, dass sie nicht schwerer, sondern zum Theil leichter ist, als die ehemalige.

§. 378.

Bis hierher hat die Tonleiter als Grundlage und Anhalt gedient, jetzt wird die Harmonie dazu benutzt.

Es wird der Dreiklang **c e g** gesungen, dann zu jedem seiner Töne der untere Halbton, also

$\bar{c}$ h $\bar{c}$, $\bar{e}$ $\overline{dis}$ $\bar{e}$, $\bar{g}$ $\overline{fis}$ $\bar{g}$,

gefodert und in drei Abschnitten vom vereinten Chor zu den Tonnamen gesungen. Dasselbe wird mit den Dreiklängen auf **g** und **f** ausgeführt.

Es wird der Dominantakkord **g h $\bar{d}$ $\bar{f}$** (der Diskant schliesst erst bei $\bar{d}$ oder **h** an) und dessen Umstellung $\bar{d}$ $\bar{f}$ $\bar{g}$ $\bar{h}$ gesungen. Dann wird jedem seiner Töne der untere Halbton zugesetzt und in vier Absätzen

d cis d, f e f, g fis g, h aïs h

dies ausgeführt.

Endlich wird mit den Molldreiklängen auf **d**, **e** und **a** ebenso verfahren, wie oben mit den Durdreiklängen.

Vielleicht ist es hülfreich, die zugefügten Töne den Schülern als Hülftöne zu reicherer oder geschmeidigerer Ausführung der Melodie zu bezeichnen; nothwendig ist es nicht.

§. 379.

Jetzt wird dasselbe ausser der Ordnung der Akkordtöne geläufig gemacht. Der Lehrer fodert:

»Singt mir den Akkord auf $\bar{g}$!«

also: $\bar{g}$—$\bar{h}$—$\bar{\bar{d}}$;

»Singt diese Töne in absteigender Folge!«

also: **d—h—g**;

»Setzt den Hülfton zu **d**!«

also: **d—cis—d**;

»zu **h** zu **g**!«

»zu allen Tönen!«

also: **d—cis—d**, **h—aïs**

»Singt **g—h—d**!

Setzt den Hülfton zu **g** zu **d** zu **h** zu **g** zu **d**

zu **h** zu **g** zu **d**!«

und verfährt in gleicher Weise mit den andern Akkorden.

Erweitert und befestigt wird diese Uebung, wenn man die diatonischen Hülftöne unter jedem Akkordtone, also z. B. zu **g—h—d** die Töne **f** unter **g**, **a** unter **h**, **c** unter **d** singen und beide Arten der Hülftöne,

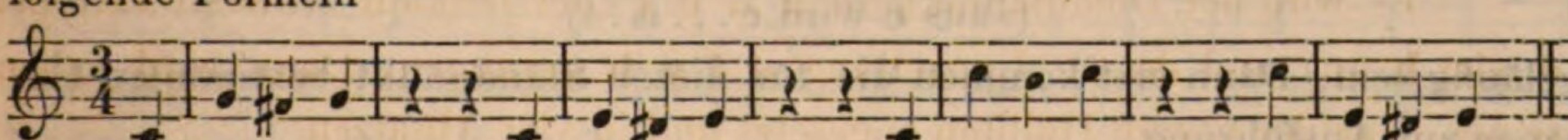
g f g, **g fis g**, **h a h**, **h aïs h**, **d**

mit einander wechseln lässt.

§. 380.

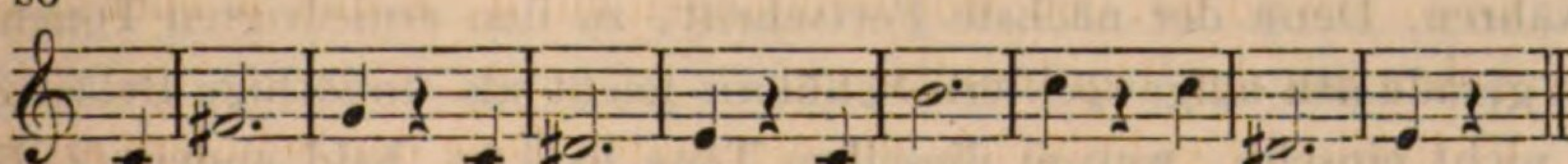
Hieran reiht sich als Schluss der ganzen Aufgabe die Uebung, Hülftöne zu fassen, ohne dass zuvor der Akkordton laut geworden, auf den jene sich stützen. Man verweist die Schüler darauf, dass die Akkordtöne Stützpunkte für die Hülftöne sind, dass also jene gesungen — oder doch deutlich vorgestellt werden müssen, wenn man diese sicher fassen will.

Der Lehrer lässt den Akkord **c e g c** singen, fodert dann in oder ausser der Reihe einzelne Töne desselben zum vorangeschickten Grundtone (z. B. **c—g**, **c—e**, **c—c**, **c—e** u. s. w.) und lässt zu denselben, wie schon oben geschehn, Hülftöne setzen. Hieraus würden, obige Ordnung vorausgesetzt, folgende Formeln

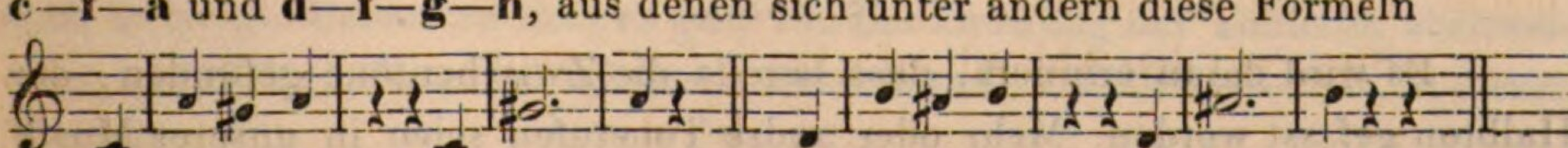


hervorgehn.

Nun wird gefodert, die Stütztöne wegzulassen und vorstehende Formeln so



zu singen, indem man die ausgelassenen Stütztöne **g**, **e**, **c** und **e** sich bestimmt und deutlich vorstellt. Zeigen sich Schwierigkeiten, so wird jeder Formel der zweiten Reihe die ihr zum Grunde liegende Formel der ersten Reihe vorangeschickt. Dasselbe Verfahren wird auf andre Akkorde angewendet, z. B. auf **c—f—a** und **d—f—g—h**, aus denen sich unter andern diese Formeln



ergeben. Der Musikverständige gewahrt, dass hiermit die am schwierigsten zu treffenden Intervalle der übermässigen Sekunde, Quarte, Quinte, der grossen und der verminderten Septime dem Chor zugänglich werden, die zwar im Chorgesang seltner, aber doch bisweilen zur Anwendung kommen.

§. 381.

Die wichtigste Eröffnung unter allen vorstehenden Mittheilungen ist die:

> dass der Zusammenhang allein klare Vorstellung und sicheres Fassen der Töne möglich macht

und

> dass jedes Tonverhältniss fasslich wird, sobald man es in Verbindung setzt mit andern Tonverhältnissen, die der Vorstellungskraft bereits geläufig sind,

wobei auf die Wahl der Tonverhältnisse, an die man anknüpfen will, im Grunde nicht viel ankommt, wenn sie nur Anknüpfung gestatten. So haben wir §. 380 das schwer zu treffende Intervall $\bar{\mathbf{c}}$—$\bar{\mathbf{h}}$ in der vorletzten Formelreihe an $\bar{\mathbf{c}}$—$\bar{\bar{\mathbf{c}}}$ geknüpft und den Akkord $\bar{\mathbf{c}}$—$\bar{\mathbf{e}}$—$\bar{\mathbf{g}}$—$\bar{\bar{\mathbf{c}}}$ im Sinne gehabt; allenfalls hätten wir auch an den Akkord $\bar{\mathbf{c}}$—$\bar{\mathbf{f}}$—$\bar{\mathbf{a}}$ anknüpfen und von **a** diatonisch weitergehn können. Der Lehrer muss dabei Rath ertheilen, kann gelegentlich zeigen, dass diese Anknüpfung näher liegt, als jene, soll aber nie zwingend eingreifen, sondern die Vorstellungs- und Erfindungskraft des Schülers frei gewähren lassen.

§. 382.

Während dieser Gehör- und Treffübungen, die nicht auf den ersten Anlauf gelingen werden, muss den Schülern das Lesen und Schreiben erhöhter Noten (mit dem ♯) geläufig eingeübt, auch müssen ihnen die Namen der erhöhten Töne und ihre Ableitung von den Stufennamen durch die angehängte Silbe **is**

(»aus **c** wird **c**. . . is!«)

geläufig sein. Dann erst kommen die für diesen Standpunkt bestimmten Gesänge zur Ausführung.

Es ist gut, hierbei länger zu verweilen, auch wohl frühere Gesänge wiederholend einzumischen und damit den Schülern Erholung und Erfrischung zu gewähren. Denn der nächste Fortschritt, zu den erniedrigten Tönen, erscheint gerade den aufgeweckten Schülern leicht als unnöthige Belästigung, da sie nicht einsehn, warum dieselben Töne bald so, bald anders (z. B. der Zwischenton von **c** zu **d** bald **cis**, bald des) genannt werden müssen, und dies ihnen im Laufe der Chorschule nicht begreiflich gemacht werden kann.

2. Chromatisch erniedrigte Töne.

§. 383.

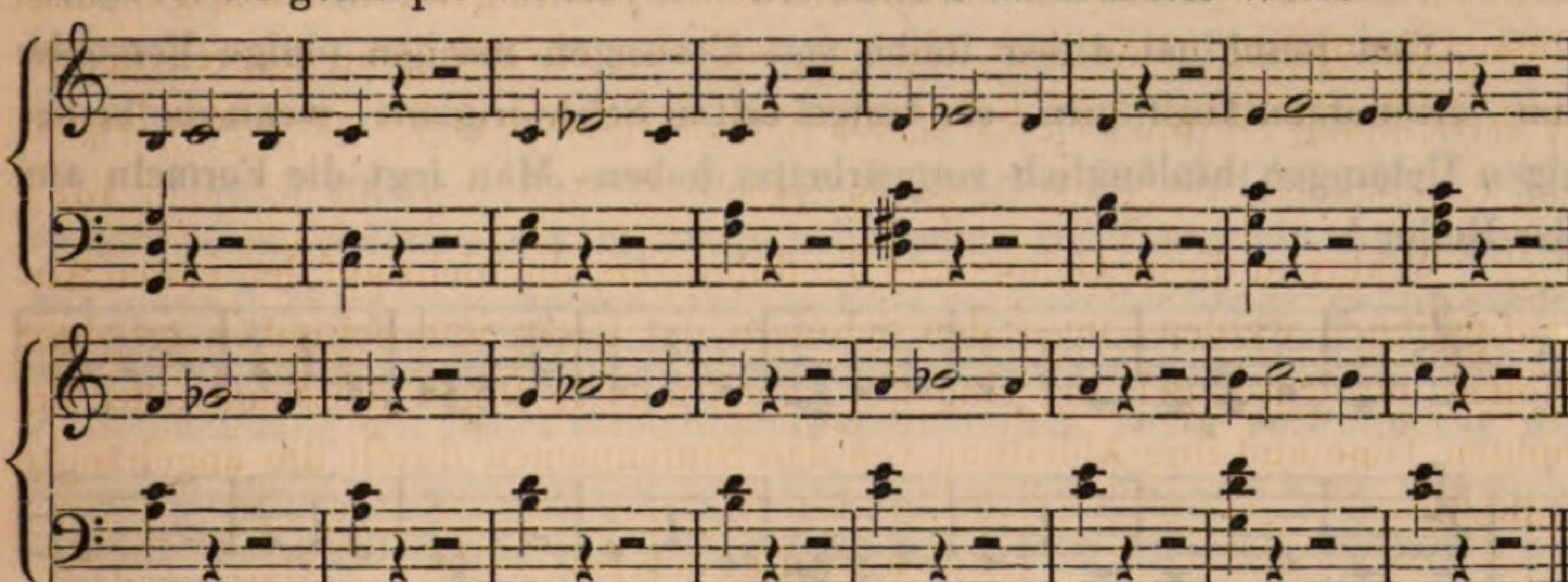
Es wird daran erinnert, dass bereits die Zwischentöne gefunden, der Halbton gefasst worden. Mehr oder andre Tonstufen seien in unserer Musik

nicht anwendbar, wohl aber sei es aus Gründen der Komposition nöthig, die Zwischentöne auch unter andrer Bezeichnung und Benennung zu gebrauchen. Habe man sie bisher als Erhöhungen der unter ihnen liegenden Tonstufe gefasst, z. B. **cis** als Erhöhung der darunter liegenden Tonstufe **c**: so seien sie jetzt als Erniedrigung der über ihnen liegenden Tonstufe zu fassen und zu benennen. Als Anhalt bei dieser Mittheilung dienen die Erniedrigungen von **h**, **e** und **a** zu **b**, **es** und **as**, die schon früher für die Tonarten **B** und **Es** nöthig gewesen sind.

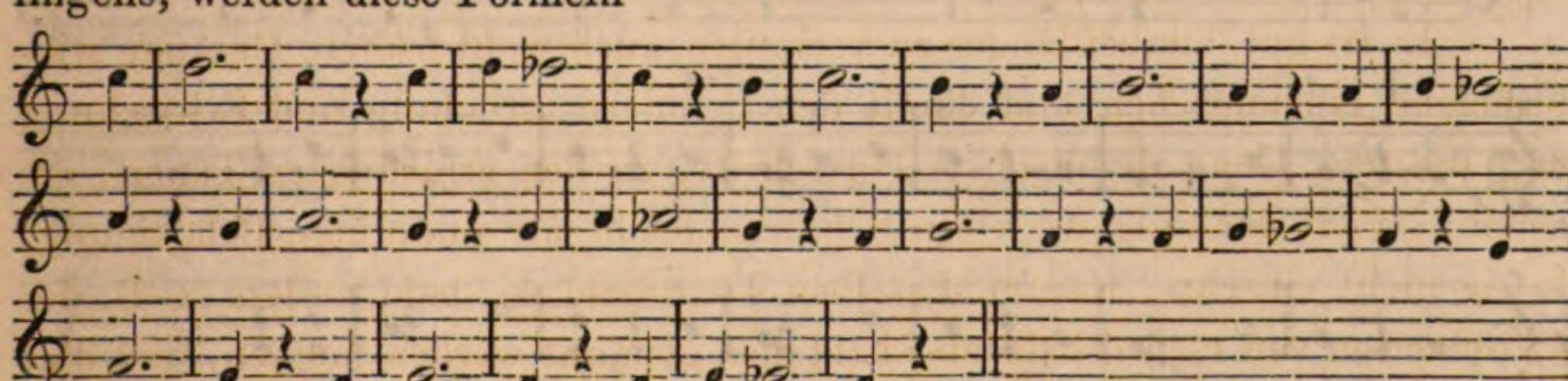
Die Benennung durch Anfügung der Silbe **es** und die Ausnahmen bei **e** (**es** statt **ees**), **a** (**as** statt **aës**) und **h** (**b** statt **hes**) werden mit einander gezeigt und eingeprägt, auch das Erniedrigungszeichen und das Widerrufungszeichen, letzteres für Erniedrigung und Erhöhung mitgetheilt.

§. 384.

Die chromatisch erhöhten Töne, die ihrer Natur nach in die Höhe weisen, ihr Ziel über sich suchen, werden am besten gefasst, wenn man sie an die höhere Stufe der Tonleiter knüpft. Mit den erniedrigten Tönen, die nach unten streben, muss in gleichem Sinne verfahren, sie müssen an die tiefere Stufe der Tonleiter geknüpft werden. Die Tonleiter wird in dieser Weise



durchgegangen. Nach dieser Uebung — oder statt ihrer, im Fall des Misslingens, werden diese Formeln

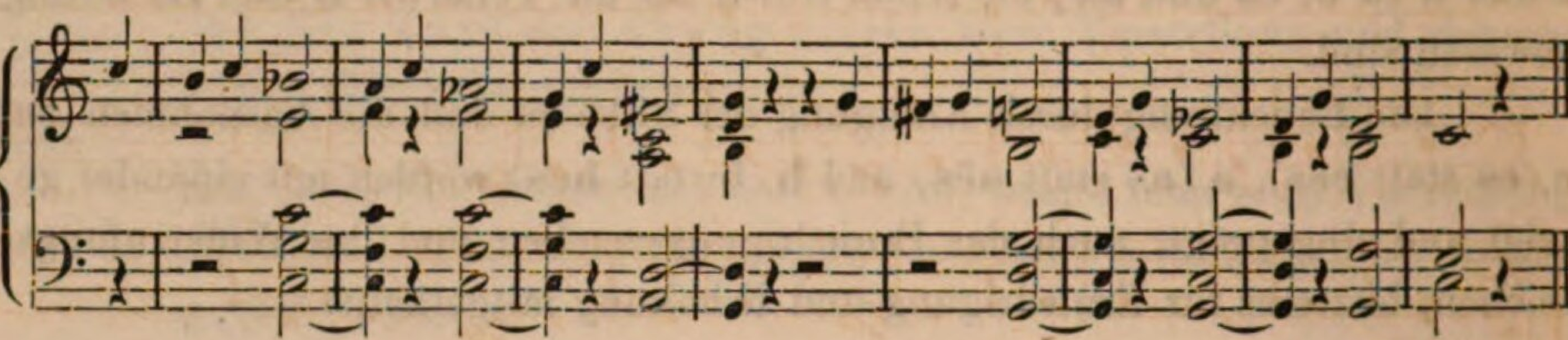


angewendet. Es lässt sich nicht allgemein bestimmen, welche Formelreihe hier sowohl, wie bei den chromatischen Erhöhungen die günstigere für den Anfang ist, da die Vorstellungsweise der Schüler bald zu der einen, bald zu der andern hinneigt. Bisweilen thut es gut, von der Ordnung der Tonleiter abzuweichen und sich gleich auf akkordische Grundlagen zu stellen, — z. B. in diesen Formeln

c des c — g as g (Akkord **c—e—g**)
d es d — g as g (Akkord **d—f—g—h**)

durch die man die widerspruchvolle Folge **d** nach **des** gehend und andre dergleichen der ersten Formelreihe (die sich indess auch schon nutzbar erwiesen) vermeidet.

Bekräftigend für das Einprägen der Erniedrigungen wirkt dieser Tongang,



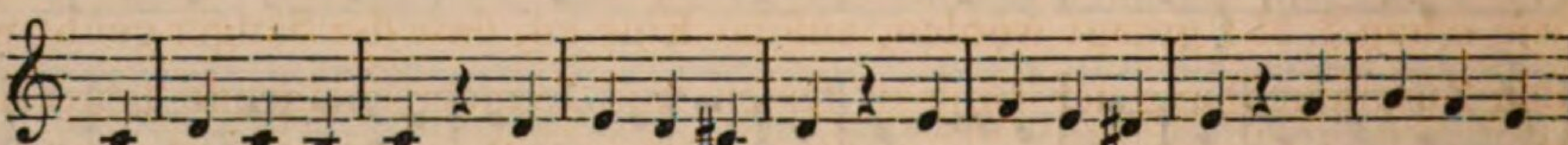
bei dem, wie bei ähnlichen Formelreihen, die wir früher gebracht, der Rhythmus auf die Kerntöne der Uebung hindrängt.

3. Verbundne Hülftöne.

§. 385.

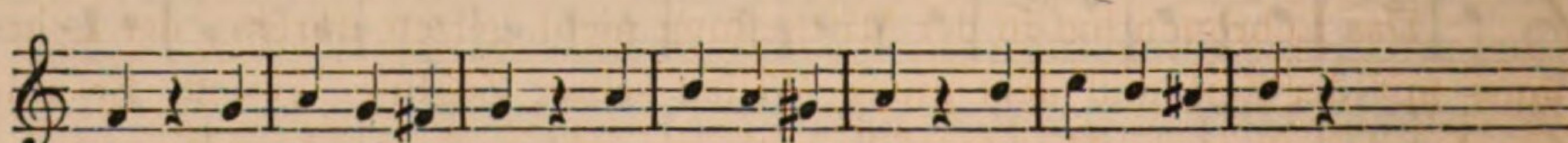
Den Beschluss dieser Reihe von Uebungen machen einige Versuche mit verbundnen Hülftönen; sie bieten selten Schwierigkeit, wenn die bisherigen Uebungen hinlänglich vorgearbeitet haben. Man legt die Formeln aus der Reihe A

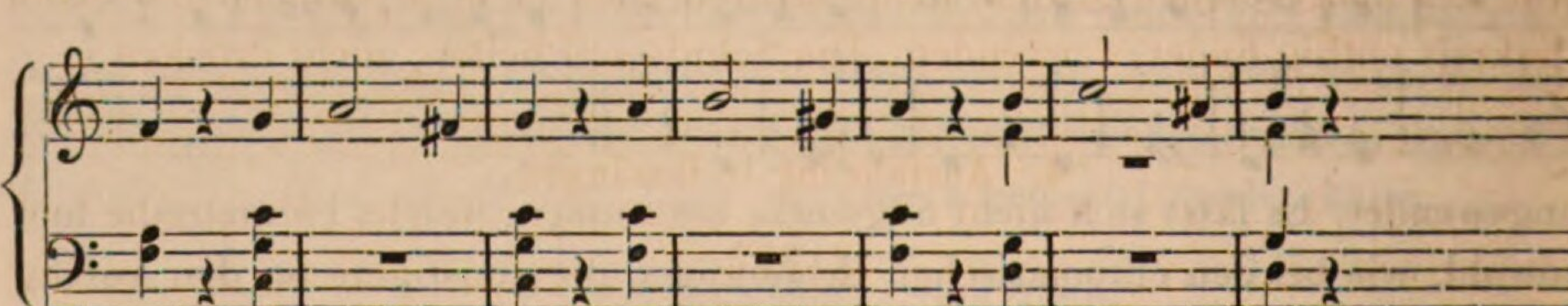
A



B







eine nach der andern zum Grunde und lässt jede sogleich in der unter B gewiesenen Form durch Auslassung des zweiten Stütztons umwandeln.

Dasselbe geschieht in entgegengesetzter Richtung mit den hier

A B


aufgestellten Grundformeln bei A, die bei B zu verbundnen Hülftönen zusammengezogen werden. Beiläufig kommt hier wieder ein ausser dem Zusammenhange schwieriges Intervall, die verminderte Terz **f—dis** und **aïs—c** zur Uebung.

§. 386.

Dass übrigens alle vorstehenden Uebungen für die Chorschule nothwendig seien, wollen wir keineswegs behaupten. Bei ihnen allen kommt es, wie schon §. 381 gesagt worden, auf das Eine an, dass der Sänger geübt werde, den Zusammenhang der Töne zu fassen und fremderscheinende Töne sich im Zusammenhang mit sicher erreichbaren vorzustellen. Diese Verknüpfung des Fremden und Zweifelhaften mit dem Bekannten und Sichern kann auf mehr als eine Weise geschehn; jede ist gut, die den Zweck erreicht. Hierauf also, dass der Schüler erweckt und gewandt werde, irgend einen Zusammenhang zu suchen, kommt es an, nicht auf das einzelne Mittel, für das immer ein anderes eintreten könnte.

Das Lehrbuch hat in der Mittheilung nicht geizen dürfen, der Lehrer muss mit der Zeit und dem guten Willen seiner Zöglinge geizen. Er muss von den dargebotenen Mitteln nicht mehrere, als er dem jedesmaligen Schülerkreis nöthig findet, verwenden. Die Schule soll helfen, nicht drücken.

4. Ausführung in Gesängen.

§. 387.

Die Chorsätze No. 55 bis 57 bringen einige Fälle chromatischer Hülftöne oder Durchgänge zur Verwendung; reichlicher mitzutheilen, schien verfänglich, weil der häufige Gebrauch der Chromatik leicht zu Verweichlichung und Süsslichkeit führt, eine Neigung, die besonders bei der ohnehin weitver-

breiteten Verweichlichung unserer Zeit ja nicht gefördert werden darf. Einen ganz entgegengesetzten Karakter zeigen in

No. 57 die sprungweisen chromatischen Hülftöne. Sie schärfen den Einherschritt der Melodie, während die in den ohnehin mässigen geraden Lauf der Diatonik sich mischenden chromatischen Töne die Schritte zerkleinern und eben dadurch jene Verweichlichung drohen, die nichts Anders ist, als das Uebermaass im Kleinen und Zarten.

Aus dem Sinne der chromatischen Töne folgt ihr Vortrag. Wo sie durch ihre Fremdheit auffallender eintreten, als die Naturstufe thut, müssen sie durch mässigen Nachdruck verschärft werden, besonders wenn sie auf Haupttakttheile treten, oder sonst rhythmisch hervortreten, oder auch mit andern Stufen der Harmonie in Widerstreit gesetzt werden. Fälle dieser Art finden sich in

No. 55, Takt 1, wo **gis** auf dem gewesenen Haupttakttheil (man lese nöthigenfalls die allgemeine Musiklehre nach) auftritt, Takt 6, wo dasselbe der Fall ist und überdem **gis** mit dem danebenstehenden **f** in Widerstreit geräth.

Wo dagegen die chromatischen Töne nur Verkleinerung der Schritte, feinere Zerlegung der Tonfolge sind, müssen sie innig und zart an die umgebenden Töne geschlossen, gleichsam mit ihnen verschmolzen werden. Dies ist in

No. 56 durchgängig, in No. 55 bei allen oben nicht erwähnten Stellen der Fall.

Siebenter Abschnitt.

Die Durtöne und ihre Modulation.

1. Uebersicht der Tonarten.

§. 388.

Bereits früher sind neben der zuerst und vorherrschend gebrauchten Tonart von **C** einige andre einzeln zum Vorschein gekommen und nach Tongehalt und Vorzeichnung den Schülern zugeeignet worden. Jetzt kann man, an die frühern Mittheilungen anknüpfend, ihnen die Uebersicht über sämmtliche Durtonarten gewähren. Nothwendig ist diese Kenntniss gerade nicht; es genügt allenfalls, wenn der Chorsänger die Vorzeichnung jeder einzelnen Tonart und ihre Befolgung lesen und anwenden kann. Gleichwohl erhöht es seine Sicherheit ungemein, wenn er im Stande ist, schon an der Vorzeichnung die Tonart zu erkennen und sich die Tonart nach der Stufenfolge ihrer Leiter klar und zusammenhängend vorzustellen. Auch die Mittheilungen aus der Modulationslehre würden ohne jene Grundlage kaum recht verwendbar sein. Dass übrigens die Kenntniss der Tonarten mit ihren Vorzeichnungen erst durch Kenntnissnahme von den Paralleltönen vollständig wird, ist bekannt.

§. 389.

Die Methoden für diesen Lehrabschnitt sind bekannt: es ist der doppelte Quintenzirkel, der eine für die Tonarten mit Erhöhungen, der andre für die mit Erniedrigungen. Jeder muss wenigstens sechs Schritte weit (von **C** bis **Fis** und von **C** bis **Ges**) verfolgt werden. Am zweckmässigsten beginnt man mit dem Quintenzirkel für Erhöhungstöne und lässt den für Erniedrigungstöne erst in einer spätern Lehrstunde, nachdem jener erstere sich vollkommen festgesetzt hat, folgen.

Welche leichtere Darstellungen, besonders einer Menge von Schülern gegenüber, in neuerer Zeit zur Anwendung gestellt worden, ist nöthigenfalls in der allgemeinen Musiklehre oder in der Methodik (Musik des 19. Jahrhunderts) nachzulesen.

§. 390.

Sehr förderlich ist es, von jener zunächst rein theoretischen Lehre baldigst wieder zur praktischen Verwendung überzugehn.

Sobald der Quintenzirkel der Erhöhungstöne geläufig geworden, übt man die Schüler erstens, die Tonleiter jeder beliebigen Tonart aus dem eben erlernten Kreise auf- und abwärts herzusagen und zu den Tonnamen zu singen.

Dann erbaut man mit ihnen, wie früher §. 345 in **C** dur geschehn, den Dominantakkord in jeder dieser Tonarten und lässt denselben im Verein mit dem tonischen Dreiklang in harmonischer und melodischer Form, — z. B. in **D** dur so



(**fis** in Takt 2 der melodischen Formel muss als Durchgang bezeichnet werden) singen.

2. Modulation.

§. 391.

Wenngleich die Chorschule keinen Anlass hat, das vollständige System der Modulation zu enthalten, so ist es doch vortheilhaft, wenigstens eine kurze Einweisung in diesen Gegenstand zu geben und so viel wie möglich den Schüler in den Stand zu setzen, dem Laufe der Modulation mit Bewusstsein zu folgen. Dies sichert das Treffen in ähnlicher Weise, wie das Bewusstsein der Harmonie das Treffen der einzelnen akkord- und harmoniefreien Töne.

Das Kernmittel aller Modulation ist bekanntlich der Dominantakkord, dessen Eintritt sogleich seine Tonart feststellt. Der Dominantakkord aber ist bereits bekannt. Die Schüler werden an ihn erinnert und es wird ihnen nochmals eingeschärft, dass derselbe auf der fünften Stufe steht (z. B. in **C** dur auf **G**) und in der That nichts ist, als der Dreiklang auf dieser Stufe mit Zufügung noch eines eine Terz über dem Akkorde liegenden Tons,

$\bar{\mathbf{g}}$—$\bar{\mathbf{h}}$—$\bar{\bar{\mathbf{d}}}$ und $\bar{\bar{\mathbf{f}}}$

in **C**dur. Auf diesen Kern aller Modulation hat die Chorschule sich einzulassen; ob sie einige Schritte darüber hinausgehn darf? ermisst sich nach der Lernfähigkeit der Schüler.

§. 392.

Vor Allem werden die Schüler bis zur Geläufigkeit geübt, in jeder ihnen bekannt gewordenen Tonart den Dominantakkord zu errichten. Der Lehrer thut wohl, hierbei zuerst der Ordnung des Quintenzirkels zu folgen, um sie einzuprägen, dann aber auch ausser der Reihe zu fragen. Bei dieser Uebung im Auffinden oder Auferbauen der Dominantakkorde thut man (aus Gründen, die sich bald ergeben werden) wohl, den Quintenzirkel der Erniedrigungstöne vorauszuschicken.

Man beginnt bei **C**dur und dem Dominantakkorde von **C**, also **g—h—d—f**. Nun fragt der Lehrer:

»Welches ist die fünfte Stufe von **F**dur?« **c**.

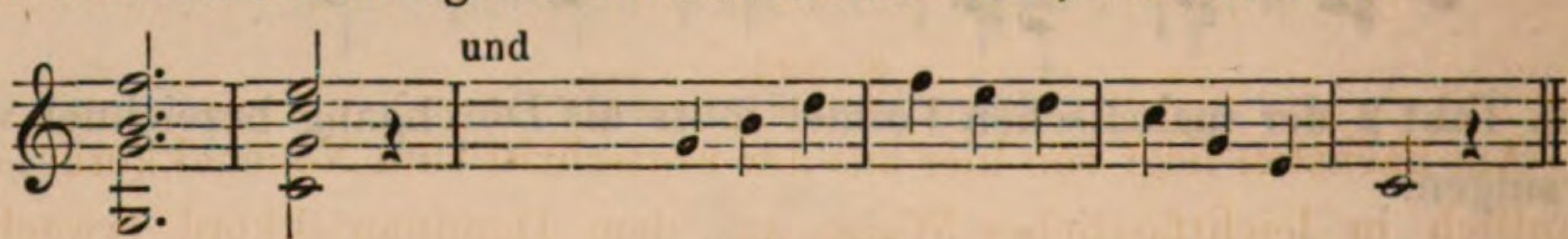
»Der Dreiklang auf **C**? **c—e—g**.

»Der Dominantakkord, der aus **c—e—g** entsteht?« **c—e—g** und **b**;

so werden nach einander die Dominantakkorde von **B**, **Es**, **As**, **Des**, **Ges**, dann die von **Fis**, **H**, **E**, **A**, **D**, **G** und wieder **C** festgestellt.

§. 393.

Nach dieser theoretischen Vorübung wird den Schülern in Erinnerung gebracht, dass sie schon gelernt und eben wieder geübt haben, den Dominantakkord in den Dreiklang der Tonika überzuführen; man lässt sie



singen; die zweite Formel wird bis zum siebenten Ton (**c**) vom Alt in der tiefern Oktave, dann vom Diskant und Alt im Einklange gesungen.

Nun lässt der Lehrer den letzten Akkord von unten nach oben,

$\bar{\mathbf{c}}$—$\bar{\mathbf{e}}$—$\bar{\mathbf{g}}$—$\bar{\bar{\mathbf{c}}}$

singen und fragt: in welcher Tonart wohl der Ton **C** die Dominante ist? — das heisst: welches die fünfte Stufe unter **c** ist.

Die Antwort muss sein: **F**; die Tonleiter von **F** wird gesungen, dessgleichen der tonische Dreiklang **f—a—c**.

Nun wird von der Dominante von **f**, also von **c** aus, der eben dagewesene Dreiklang **c—e—g** gesungen und die Frage gestellt:

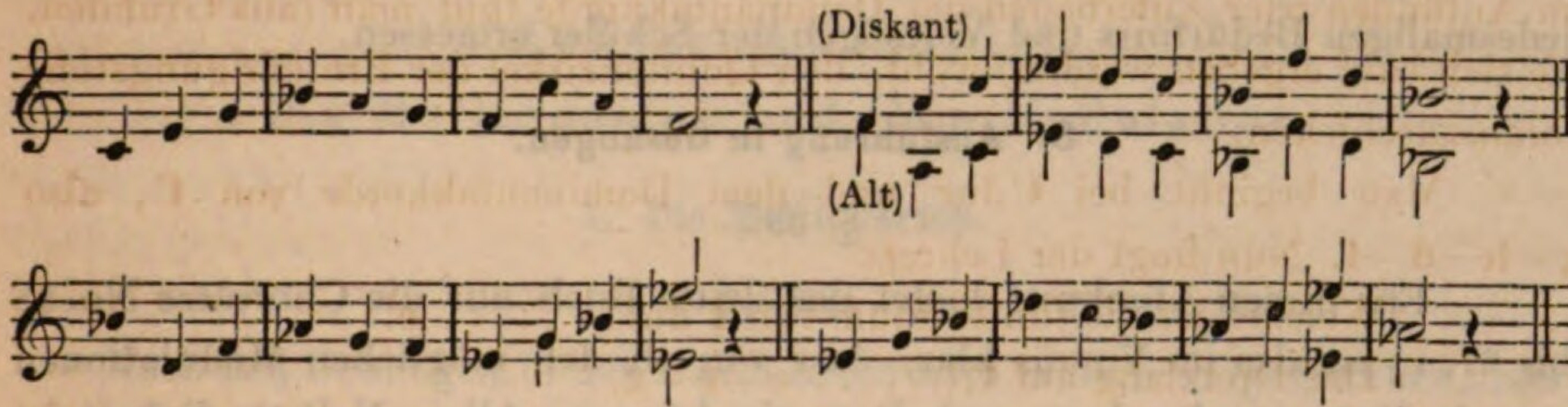
»Wie heisst der Dominantakkord, den wir aus **c—e—g** bilden können?«

Wird vielleicht **c—e—g** ... und ... **h** geantwortet, so erinnert man, dass es

in **F** dur kein **h** giebt, sondern statt dessen **b**, der Dominantakkord also **c—e—g—b** heissen müsse.

Dieser Akkord wird nach **f—a—c** übergeführt und gefragt, in welcher Tonart **f** die Dominante, das heisst: welches die fünfte Stufe unter **f** sei? — Wird hier wieder **h** geantwortet, so erinnert man, dass wir uns in **F** dur befunden haben, wenn wir von **F** aus eine weitere Tonika suchten, dass also diese, die fünfte Stufe unter **f**, nicht **h**, sondern **B** heissen muss.

Hiernach durchgeht man mit der oben für **C** gegebnen melodischen
oder **e g**
Formel (**g h d**, **f e d**, **c g e**, **c**) den Quintenzirkel mit folgenden Formeln,



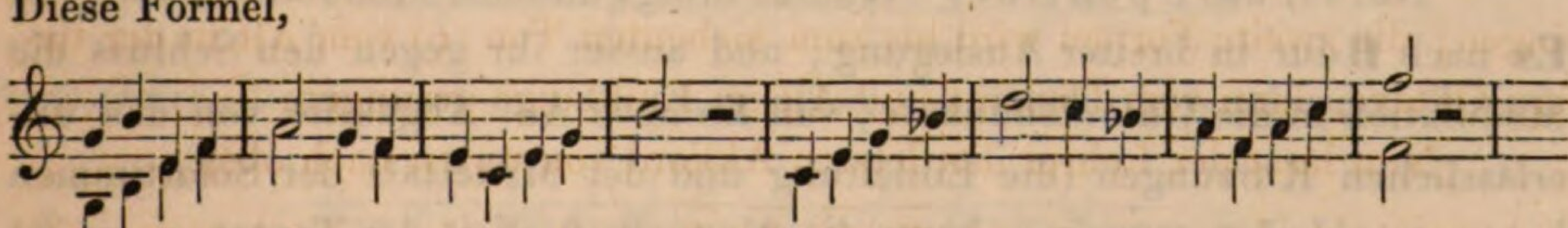
die zuletzt nach **Ges** dur führen.

In gleicher Weise kann man rückläufig wieder nach **c** führen. Man nennt **Ges** dur in **Fis** dur um, verwandelt den Dreiklang **fis—aïs—cis** in den Dominantakkord von **H**, nämlich in **fis—aïs—cis** — und **e**, und gelangt im Verfolg dieses Weges nach **E**, **A**, **D**, **G** — und **c**.

Für Benennung der Töne, Einprägung der Dominantakkorde und Tonarten ist diese Uebung sehr fördersam; das Treffen der Töne gelingt leicht und versetzt die Schüler bald in Eifer und Lust am Gelingen.

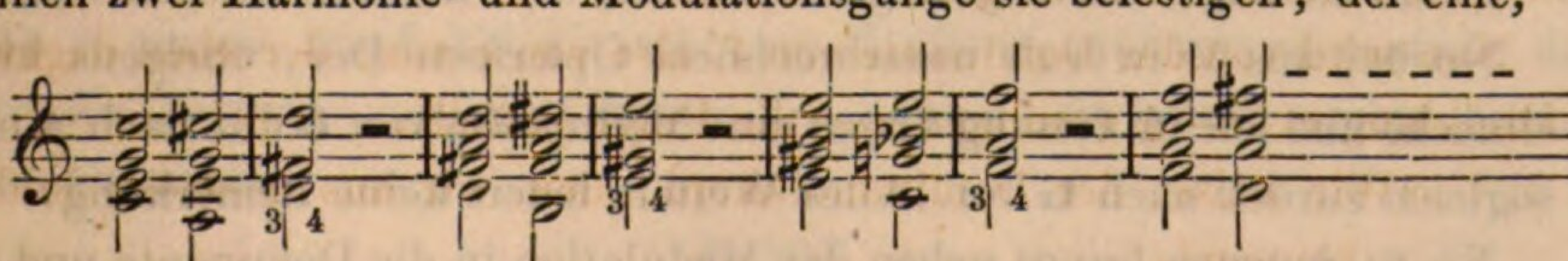
§. 394.

Am nächsten liegt von hier aus der Fortschritt zum Nonenakkorde, der bekanntlich in leichtfasslicher Weise aus dem Dominantakkord erwächst. Diese Formel,



die jeder Lehrer leicht fortsetzen kann, führt in derselben Weise durch die Nonenakkorde, wie die §. 393 gegebne durch die Dominantakkorde geführt hat.

Ist die Fassung der Halbtöne noch nicht befriedigend festgestellt, so können zwei Harmonie- und Modulationsgänge sie befestigen; der eine,



vorzugsweise für chromatische Erhöhungen, der andre



für Erniedrigungen. Sie setzen allerdings grosse Geläufigkeit in der Bildung und Nennung der Dominantakkorde voraus, können also nur bei vorzüglich herangebildeten Schülern, denen gerade jene Sicherheit in der Fassung der Halbtöne fehlt, während sie im Uebrigen sichergestellt sind, Anwendung finden.

Ueberhaupt sind, wir wiederholen es (aus §. 388), alle diese Uebungen nicht allgemein nothwendig; der Lehrer muss ihre Anwendbarkeit nach dem jedesmaligen Bedürfniss und Vermögen der Schüler ermessen.

3. Ausführung in Gesängen.

§. 395.

Für diesen Abschnitt bietet das dritte Buch nur die Chorsätze No. 58 bis 61, es ist also im Voraus klar, dass von all' den möglichen Modulationen nur ein Paar einzelne herausgehoben sein können. Allein Vollständigkeit ist hier unausführbar und selbst reichere Zusammenstellung muss unnöthig erscheinen. Es kommt nur darauf an, in diese Reihe von Tongestaltungen einzuführen; dem Leben in der Kunst, der fortgesetzten Theilnahme am Chorgesang darf dann die weitere Erfahrung und Ausbildung überlassen bleiben.

No. 58, der sehr bekannte Gesang der sizilianischen Schiffer, bringt die gebrauchteste, weil nächstliegende Modulation in die Dominante, hier von **F** nach **C** dur. Statt des Dominantakkordes ist es hier (Takt 6) der Dreiklang der Dominante, **g—h—d** statt **g—h—d—f**, der die Modulation bewirkt. Nur auf Befragen hat der Lehrer sich auf dergleichen einzulassen, und einfach zu sagen: dass man aus Kompositionsgründen bisweilen den Dominantakkord unvollständig lasse.

No. 59, aus Spontini's Vestalin, bringt dieselbe Modulation, hier von **Es** nach **B** dur in breiter Auslegung, und ausser ihr gegen den Schluss die Modulation in die Unterdominante, von **Es** nach **As**. Abgesehn von den unerlässlichen Kürzungen (die Einleitung und der Mittelsatz der Solostimmen haben wegbleiben müssen), kann die Mangelhaftigkeit des Textes — es ist die gebräuchliche Uebersetzung aus dem französischen Original — nicht unbemerkt bleiben und muss zur Sprache gebracht werden, wenn intelligentere Schüler, etwa Takt 5, Anstoss an ihr nehmen.

Beide Gesänge fodern getragnen sanften, aber nicht kraftlosen Gesang.

No. 60, aus Winter's unterbrochnem Opferfest. Der, übrigens kindlich einfache und leichte Gesang bringt eine Modulation von **G** dur nach **A** moll und sogleich zurück nach **G** dur. Alles Weitere fodert keine Bemerkung.

No. 61 dagegen bringt neben der Modulation in die Dominante und zurück fremde Akkorde: **d—f—a—c** (schon dagewesen), **dis—f—a—c** und den

übermässigen Dreiklang **f—a—cis**. Wie fremd auch die Zusammenklänge seien, der Stimmgang führt leicht in sie hinein, vorausgesetzt, dass die chromatischen Uebungen gewissenhaft durchgearbeitet sind; man kann sich hier überzeugen, dass es nicht nöthig ist, jede besondre Gestalt in den Vorübungen aufzuweisen, wenn nur Geläufigkeit in den Grundformen der Diatonik, Akkordik und Chromatik erworben ist.

Sinn und Vortrag liegen im Uebrigen klar am Tage.

Achter Abschnitt.

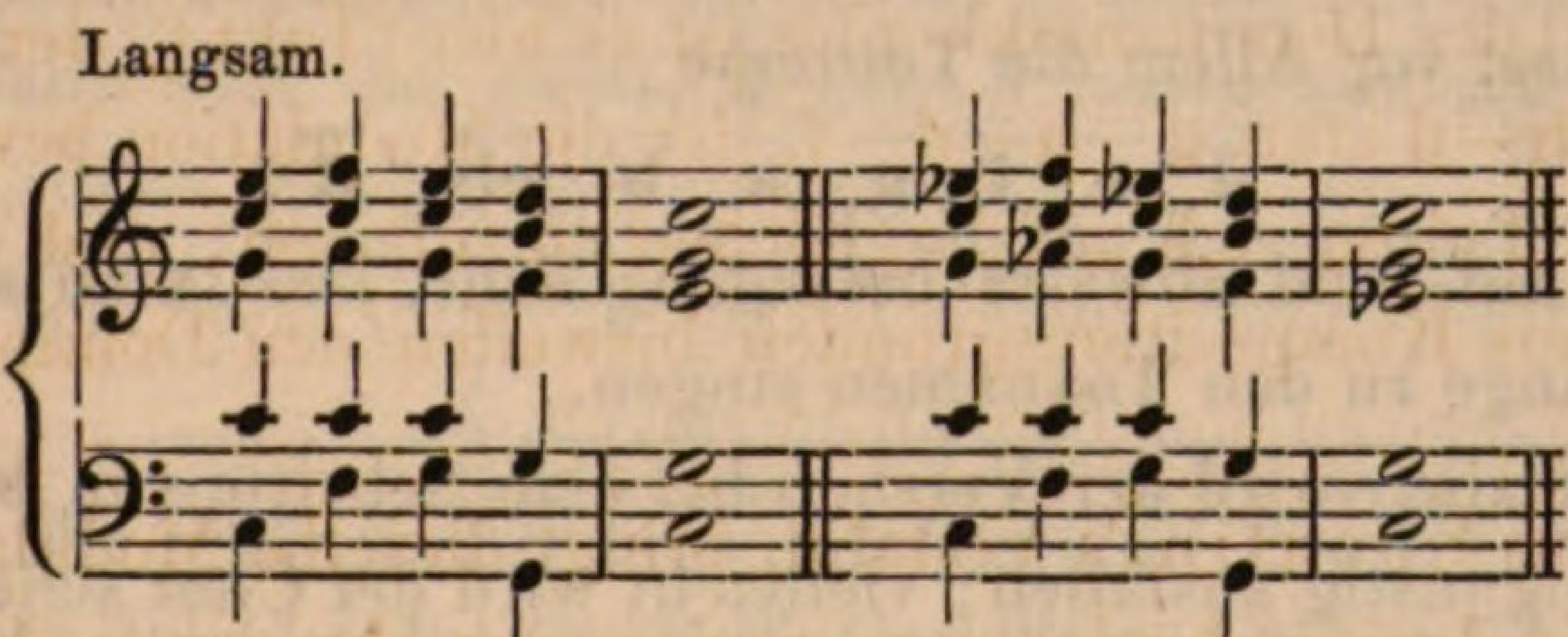
Die Molltonarten und ihre Modulation.

1. Die Molltonarten.

§. 396.

Nach den Uebungen in den Durtonarten wird einfach ausgesprochen, dass es noch eine ganz andre Reihe von Tonarten gebe, die Molltonarten heissen; die Durtonarten hätten auf ihrer Tonika einen Durdreiklang, z. B. **C** dur den Durdreiklang **c—e—g**; die Molltonarten hätten auf ihrer Tonika einen Molldreiklang. Dies sei der erste und wesentlichste Unterschied zwischen beiden Arten von Tonarten.

Dies wird sogleich am Klavier gewiesen, indem man nach einander Dur und Moll in dieser Formel



bezeichnet. Dann wird es vom Chor selber mit Hülfe nachstehender Formel



versinnlicht, die nach allem Vorhergehenden leicht herzustellen ist. Man hebt aus der Tonleiter den Akkord **a—c—e** hervor und lässt die dritte Stimme **a gis a** singen, wie §. 372 die erhöhten Hülftöne geübt worden sind; dann treten die Stimmen zur Ausführung der Formel, die weiter nichts Fremdes bietet, zusammen.

§. 397.

Nun erst wird das Tonsystem von Moll mitgetheilt; man spricht aus,

dass jede Molltonleiter aus ihrer Durtonleiter, das heisst aus der Durtonleiter, die auf derselben Tonika steht, gebildet wird,

z. B. **C**moll aus **C**dur; und

dass Moll von Dur sich nur auf der dritten und sechsten Stufe unterscheiden, die beide in Moll erniedrigt werden;

z. B. die Tonleiter von **C**dur heisse bekanntlich

c d e f g a h c,

daraus werde in **C**moll

c d es f g as h c.

Dies wird den Schülern wieder an der Hand*) aufgewiesen. Man zählt an den ausgebreiteten Fingern der offnen Hand vom Daum aus die drei ersten Töne der Tonleiter, z. B. von **C**dur **c d e**, beginnt nochmals vom Daum die folgenden Töne, **f g a**, zu zählen und macht darauf aufmerksam, dass der dritte und sechste Ton auf den längsten Finger fallen. Da, wird dann gesagt, fallen die Erniedrigungen in Moll hin; man zählt ganz in derselben Weise **C**moll ab und nennt

c d . . . nicht **e**, sondern **es**,
f g . . . nicht **a**, sondern **as**,

dann weiter **h** und **c**, wie in Dur. Selbst bei minder befähigten Schülern greift dies Verfahren schnell durch.

§. 398.

Die geeignetste Tonart, den Karakter des Mollgeschlechts sinnlich festzustellen und die Uebungen zu beginnen, ist in Rücksicht auf die Stimmlage **D**moll. Man lässt vor Allem die Tonreihe

$\overline{\mathbf{d}}\ \overline{\mathbf{e}}\ \overline{\mathbf{f}}\ \overline{\mathbf{g}}\ \overline{\mathbf{a}}\ \overline{\mathbf{b}}\ \overline{\overline{\mathbf{cis}}}\ \overline{\overline{\mathbf{d}}}$

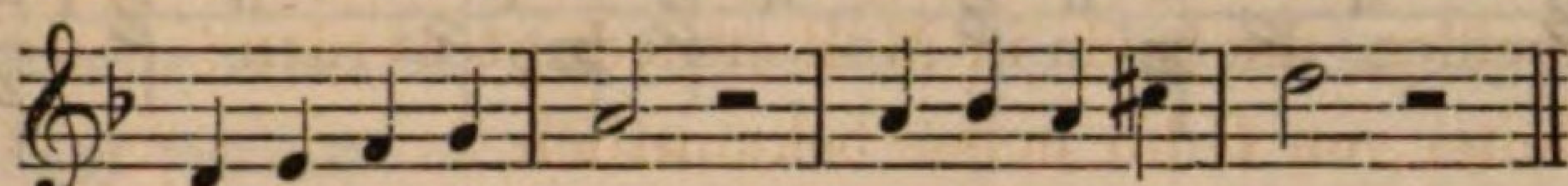
feststellen und auf- und abwärts hersagen; dann lässt man sie vom ganzen Chor im Einklange zu den Tonnamen singen.

Voraussetzlich wird der Versuch bei dem Schritte von **b** nach **cis** mehr oder weniger ungünstig ausfallen; vielleicht wird der Chor schon bei der Mollterz **f** und später bei der kleinen Sexte **b** fehlgreifen und in Erinnerung an Dur **fis** und **h** fassen.

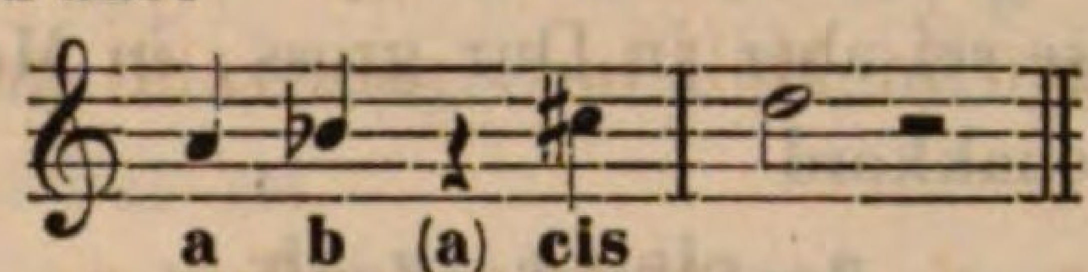
Die letztern Anstösse sind am leichtesten zu überwinden. Der Lehrer giebt auf dem Instrument' oder mit seiner Stimme den Molldreiklang $\overline{\mathbf{d}}$—$\overline{\mathbf{f}}$—$\overline{\mathbf{a}}$ an und lässt ihn erst einstimmig in melodischer Gestalt (**d**, darauf **f**, darauf **a**), dann akkordmässig dreistimmig singen und dann die Tonleiter von **d** bis **a** (**d e f g a**) auf- und abwärts singen; **B** schliesst sich dann gewöhnlich von selbst an; wo nicht, so wird der Molldreiklang auf **g** in dieser Tonfolge: $\overline{\mathbf{g}}\ \overline{\mathbf{b}}\ \overline{\mathbf{g}}\ \overline{\mathbf{d}}\ \overline{\mathbf{g}}\ \overline{\mathbf{b}}$ zu Gehör gebracht und gesungen, und dann **g a b a g** nachgesungen. So wird die Reihe der ersten sechs Töne, **d e f g a b**, gewonnen und geübt.

*) Die Musik des 19. Jahrhunderts. Allgemeine Methodik S. 308.

Der schwierige Punkt ist der Schritt von der sechsten zur siebenten Stufe, von **b** zu **cis**, auf- und abwärts. Dies muss den Schülern ausdrücklich gesagt, dann aber muss ihnen gezeigt werden, wie man die Schwierigkeit leicht überwindet. Zu diesem Zwecke wird die Tonleiter in dieser Stellung



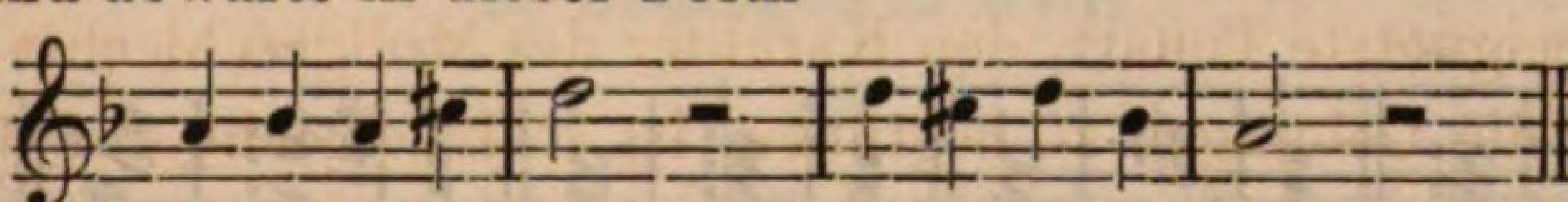
zu den Tonnamen geübt; der beschwerliche Schritt ist umgangen und die Tonleiter doch unverändert*) und vollständig gegeben; der Schritt **a—cis** fällt in diesem Zusammenhange leicht, während **a—c** schwer sein würde. Ist diese Tonfolge einigemal gelungen, so wird ihre letzte Hälfte für sich geübt und endlich in **a b cis d** verwandelt. Will dies nicht gleich gelingen, so lässt man **a b a cis** dergestalt singen, dass alle Töne stark gesungen werden, das zweite **a** aber ganz schwach, bis es endlich nur in Gedanken gesungen, seine Stelle aber durch eine Pause



ausgefüllt wird.

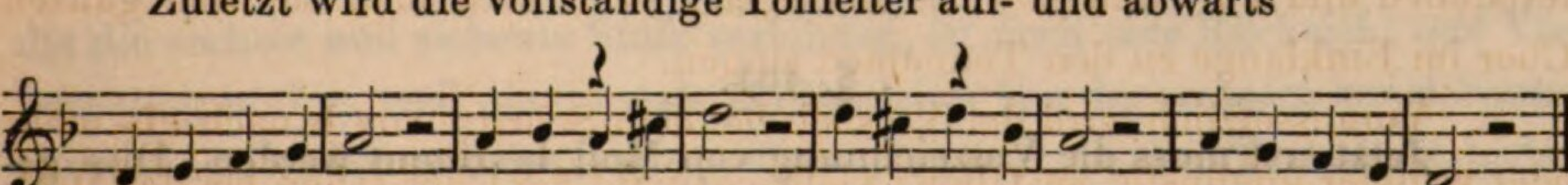
§. 399.

Aehnlich wird mit der absteigenden Tonleiter verfahren. Man beginnt mit obiger Darstellung der aufsteigenden Tonleiter und lässt dann die zweite Hälfte auf- und abwärts in dieser Form



wiederholen; dann wird das zweite **d** Takt 3 erst schwächer als die andern Töne gesungen, dann durch eine Pause ersetzt.

Zuletzt wird die vollständige Tonleiter auf- und abwärts



gesungen, mit Auslassung der überhelfenden Töne (sie sind hier mit Viertelpausen bezeichnet) wiederholt und so die normale Tonleiter eingeprägt.

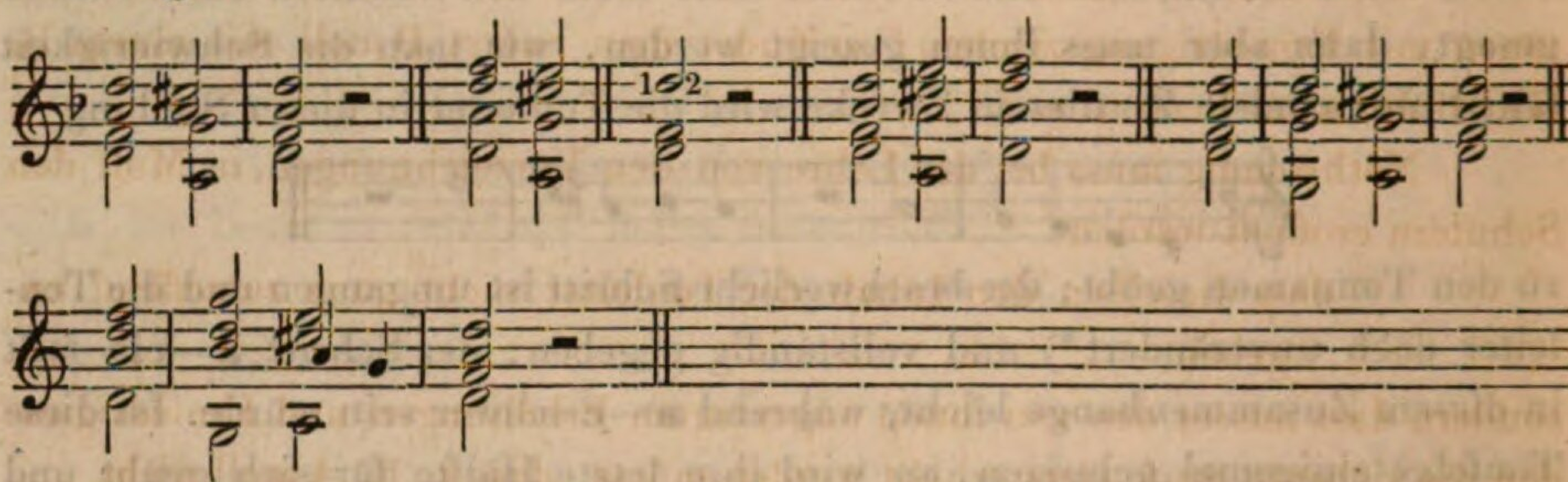
§. 400.

Es ist rathsam, den Karakter des Mollgeschlechts vor weiterm Fortschritt erst sicher einzuprägen. Dies ist im Obigen in melodischer Form ge-

*) Bekanntlich verändern viele praktische Musiklehrer, um jenen Anstoss zu vermeiden, die Tonleiter; sie lassen aufwärts **d e f g a h cis d** und abwärts **d c b a g f e d** singen und spielen, geben also statt der einen richtigen Tonleiter zwei andre, und zwar beide verfälscht. Allein damit kommt der Karakter des Mollgeschlechts nicht zu vollem und kräftigem Ausdrucke.

Erst muss man jeden Gegenstand rein und in kräftiger Ausprägung kennen lernen; dann mag man ihn mit Fremdem mischen. Auch wir werden die umgewandelten Tonleitern zur Anwendung bringen.

schehn und muss nun in harmonischer Form vollendet werden. Wir geben dazu folgende Formeln,



die zunächst die bezeichnendsten sind.

Nun macht man bemerklich, dass der Dominantakkord in beiden Geschlechtern, z. B. in **D** dur und **D** moll, derselbe sei, nicht so aber der Nonenakkord. Derselbe entstehe bekanntlich durch Zufügung einer Terz über dem Dominantakkorde; diese sei aber in Dur gross, in Moll klein; daher heisse z. B. in **D** dur der Nonenakkord

a—cis—e—g—h,

in **D** Moll aber

a—cis—e—g—b, —

und so in allen Tonarten gleicher Maassen. Sogleich wird der Mollnonenakkord (und der von ihm abstammende verminderte Septimenakkord) zu karakterisirenden Formeln



und zur letzten Ausprägung des Mollkarakters verwandt.

§. 401.

Jetzt erst muss die Vorzeichnung von Moll bestimmt werden. Dies geschieht allerdings am schärfsten durch den Lehrsatz:

jede Molltonart wird vorgezeichnet gleich ihrer Parallel-Durtonart,

setzt aber den Begriff der Paralleltöne voraus, der für den Chorsänger sonst keinen Werth hat. Es ist wohl einfacher, auch hier an der Logier'schen Hand, oder dem Quintenzirkel anzuknüpfen und festzustellen:

1) in **A** moll ist keine Vorzeichnung;
2) von hier ab schreitet man Quinte für Quinte weiter und findet Schritt für Schritt eine neue Erhöhung;
3) die Erhöhungen folgen einander wie bei den Durtonarten, erst zu **f**, das zu **fis** wird, — dann zu **c**, das **cis** wird, — dann zu **g**, das **gis** wird, — dann zu **d**, das **dis** wird;

hiermit ergiebt sich für **E** moll ein Kreuz, für **H** moll ergeben sich zwei Kreuze u. s. w.

§. 402.

Geht man von **A** moll aus den Quintenzirkel abwärts, wie bei den Durtönen mit Erniedrigungszeichen: so findet man zuerst **D** moll mit einem B, **G** moll mit zwei Been u. s. f.

Nothwendig muss bei der Lehre von den Vorzeichnungen in Moll den Schülern eröffnet werden:

> dass dieselben den Inhalt der Tonleiter nicht ganz zutreffend angeben,

sondern dass ausser den von ihnen angezeigten Erhöhungen und Erniedrigungen die siebente Stufe stets erhöht werden müsse, dass z. B. **A** moll nicht

	a h c d e f g a,
sondern:	**a h c d e f gis a,**
G moll nicht:	**g a b c d es f g,**
sondern:	**g a b c d es fis g**

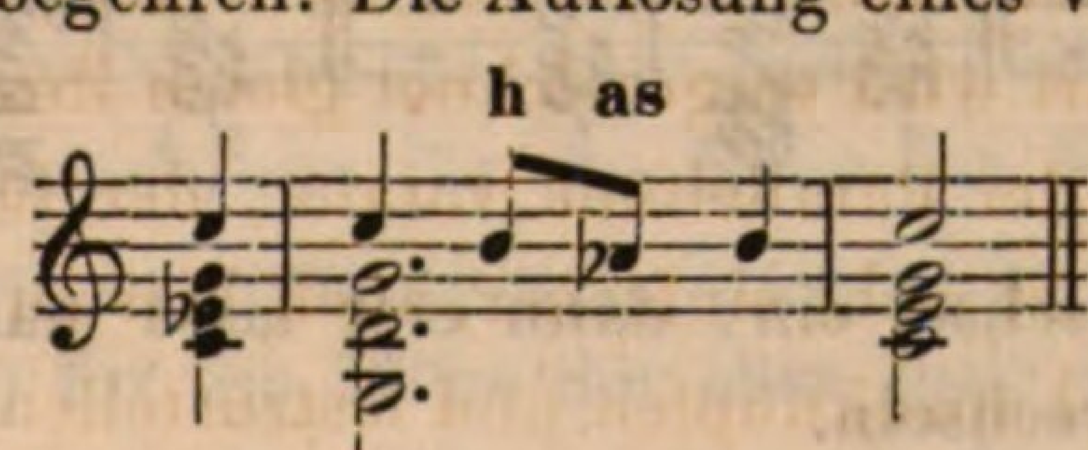
heisse, mithin bisweilen Erhöhungen und Erniedrigungen zusammentreffen, was in Dur niemals der Fall sei.

Diese theoretische Entwickelung muss jedenfalls der Einführung in Moll erst nachfolgen, und zwar nach guter Weile und ganz gemächlich; ja bei geringerer Bildungsstufe der Schüler kann sie ganz bei Seite bleiben, da die jedesmalige Vorzeichnung für die Ausübung genügt.

2. Uebungen in Moll.

§. 403.

Die Vorübungen, welche mit Akkordverbindungen, Vorhalten, Durchgängen u. s. w. in Dur bereits stattgefunden haben, machen besondre Vorübungen für Moll entbehrlich. Nur in Bezug auf Durchgänge und Vorhalte, die die sechste und siebente Stufe verbinden, ist noch eine Rücksicht und Vorbereitung nöthig, weil die normale Molltonleiter von der sechsten zur siebenten Stufe einen herben und keineswegs fliessenden oder sanften Fortschritt bietet, wie jene Formen meist begehren. Die Auflösung eines Vorhalts z. B., wie diese,



oder Durchgänge, wie die hier mit den Tonnamen bezeichneten,



würden allerdings in den meisten Fällen anstössig und keineswegs annehmlich sein. Allein sie kommen selten oder nie zur Anwendung.

Für solche Fälle, wo es auf Milderung des herben Mollschritts ankommt,

erhöht man im Hinaufsteigen die sechste, erniedrigt man im Hinabsteigen die siebente Stufe, bildet z. B. die hinaufsteigende Tonleiter von **C** moll in

c d es f g a h c

und die hinabsteigende in

c b as g f es d c

um. Zeigen sich dabei die Schüler schon zu fest an die normale Tonleiter gewöhnt und nehmen im Hinaufsteigen **as** statt **a**, im Hinabsteigen **h** statt **b**, so umgehe man die schwerfallenden Töne, lasse zu den Tonnamen im Hinaufgehn statt: **g a h c**

erst einigemal: **g h a h**

und dann **c** singen, dessgleichen im Hinabgehn nicht sofort

c b as g,

sondern nach dem normalen **h** einen Hülfton einschieben,

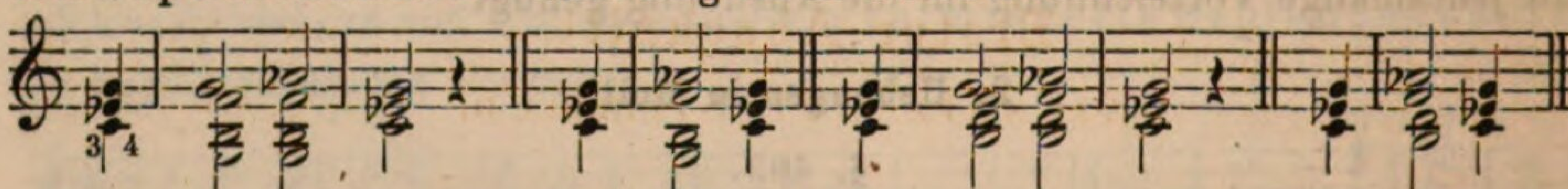
c h b as g,

und dann dieses **h** wieder ausfallen.

§. 404.

Auch die Modulation bedarf für Moll keiner neuen Vorübung, da sie der in Dur gleich ist. Allenfalls können zwei Punkte noch Aufmerksamkeit verdienen.

Erstens der Mollnonen- mit dem von ihm abgeleiteten verminderten Septimenakkord. Man mag sie in diesen Formeln



zu Gehör bringen und auf ihren engen Zusammenhang mit dem Dominantakkorde hinweisen, um mit ihrem Klange bekannt zu machen und auf Fälle ihrer Verwendung zu Modulationen vorzubereiten.

Zweitens der Wechsel des tonischen Dur- und Molldreiklangs unmittelbar oder bald nach einander. Diese Formeln

Langsam.



leiten am besten den Wechsel ein; dann erst lasse man den Dur- und Molldreiklang unmittelbar wechseln.

3. Ausführung in Gesängen.

§. 405.

Wir dürfen uns hier auf einen einzigen, als No. 62 im dritten Buche gegebenen Choral beschränken, der zwar eigentlich dem System der Kirchentöne zugehört, in der Chorschule aber als Tonart von **A** moll gelten kann, mit Vertauschung der siebenten Stufe **gis** gegen **g**. Er mag genügen, den Karakter von Moll zum Ausdruck zu bringen.

Dritte Abtheilung.

Besondre Verhältnisse der Ausübung.

§. 406.

In dieser letzten Abtheilung stellen wir einige Bemerkungen zusammen, die einestheils nicht irgend einem besondern Felde der Chorlehre, z. B. dem einstimmigen oder mehrstimmigen Gesang, den Dur- oder Mollübungen zugehören, sondern allen insgesammt, anderntheils zurückgreifen in den Schülerstand und das Verfahren betreffen, das gegenüber der dritten Stimmgruppe (§. 35) und dem gemischten Chor (§. 39 bis 42) zweckmässig erscheint.

Erster Abschnitt.

Einsatz der Stimmen.

§. 407.

Sobald eine oder mehr Stimmen, oder der ganze Chor erst eingetreten ist, jeder Singende seinen Ton gefasst hat, ist die Fortführung Sache der bisherigen Vorbereitung und weiterer Uebung. Aber das Fassen des ersten Tons, der richtige Einsatz (nach dem Sprachgebrauche) kann noch Schwierigkeiten unterworfen sein und fodert desshalb einige Bemerkungen.

Der freie Einsatz ist nicht so zu verstehn, dass jeder Chorsänger im Stande wär', ohne alle Vorbereitung seinen ersten Ton zu fassen. Dies würde das schärfste Gedächtniss für die Höhe der Stimmung voraussetzen, oder vielmehr (da diese zu verschiednen Zeiten und an verschiednen Orten verschieden sein kann) für die Höhe der eben jetzt und eben hier üblichen Stimmung. Vielmehr muss dem Chor, oder der Chorstimme, die eintreten soll (wie sogar dem Solosänger), die Tonhöhe vor seinem Einsatz' auf irgend eine Weise angegeben werden, entweder durch Angabe eines einzelnen Tons, der den Anfang der Stimme, die Tonart, den Akkord u. s. w. bezeichnet, oder durch einen vollständigen Akkord, oder durch eine Reihe von Akkorden, die ihn in die Tonart und zuletzt in den Einsatz einführt, oder durch eine künstlerisch gebildete Einleitung, die dasselbe thut, oder endlich durch vorausgehende Solo- oder Chorstimme.

§. 408.

Die erste Bedingung für richtigen Einsatz ist daher: dass der Sänger auf den Ton oder die Töne, die seinem Einsatze vorausgehn, höre und achte und den Gang der Tonreihen oder Harmonien, der seinem Einsatze vorausgeht, aufmerksam verfolge, innerlich mitsinge, um dann seinen Einsatz gleichsam als Fortführung des Vorangegangnen anzuknüpfen. Dies ist unbedingt nothwendig für richtigen, sichern und selbständigen Einsatz; ohnedem wird der Einsatz falsch erfolgen, oder man wird seine Richtigkeit wenigstens niemals verbürgen können, oder man wird unselbständig bleiben und stets der störenden und hemmenden Einhülfe von Seiten des Leitenden oder andrer Singenden bedürftig sein. Jene Aufmerksamkeit, das stete Verfolgen dessen, was vor und neben der eignen Stimme hergeht, hat aber noch seinen besondern Lohn in sich; denn sie allein gewährt volle Theilnahme des Gemüths an dem auszuführenden Tonwerk', ohne sie wirkt der Chorsänger gleichsam taub und nur mechanisch mit.

§. 409.

Die Chorschule hat nicht blos diese Foderung steter Aufmerksamkeit aufzustellen, sie hat auch dazu erzogen. Sie ist nicht dabei stehn geblieben, einen eben zu Gehör gebrachten Ton fassen zu lassen; sie hat im Treffen nach Motiven und der Zerlegung des Chors in verschiedne Partien bei diesen Uebungen alle Sänger nach einander gewöhnt, das von einigen vorgetragne Motiv auf denselben oder andern Tonstufen zu wiederholen; ebenso hat sie den Inbegriff der einen Akkord bildenden Töne nach ihrer harmonischen Zusammengehörigkeit und, soweit ihr Spielraum gestattet und ihre Aufgabe fodert, selbst den Zusammenhang der Akkorde, den Uebergang aus einem Akkord' in den andern u. s. w. gezeigt und darzustellen geübt.

§. 410.

Im Verfolg dieser Uebungen kann der Lehrer nicht emsig genug sein. Zeigt sich später Unsicherheit im Einsatze, so muss er auf dieselben zurückgehn und durch eindringende Fragen:

»Welchen Ton habt Ihr zuletzt gehört?«

»In welchem Akkorde steht der Gesang?«

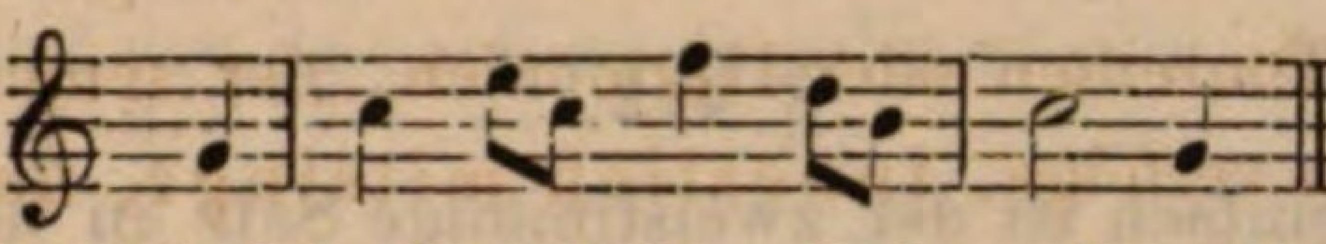
»Welchen Akkord habt Ihr zuletzt gehört?«

die Aufmerksamkeit der Schüler immer von Neuem wecken und schärfen.

Namentlich muss er das bei dem Motivtreffen angebahnte Geschick, eine Reihe von Tönen klar aufzufassen und in der Erinnerung festzuhalten, unermüdlich üben und erhöhn. Waren anfangs Motive von zwei bis vier Tönen durchgearbeitet worden, so müssen später Sätze von zwei Takten und nöthigenfalls noch längere festgehalten werden können. War bei den motivischen Treffübungen der Rhythmus höchst einfach, so muss später ein mannigfacher

Rhythmus ebensogut festgehalten werden, wobei es aber unerlässlich ist, stets von der naiven Auffassung auszugehen und zum Bewusstwerden vorzuschreiten.

Nehmen wir diesen Satz



von zwei Takten als Beispiel. Der Lehrer bringt ihn ein paar Mal zu Gehör und fodert einen der sichersten Schüler auf, ihn (auf den Silben **la la** für jeden Ton) nachzusingen; ein Paar andre Schüler müssen, wenn richtig gesungen worden, das Sätzchen wiederholen; ist gefehlt worden, so wird angefragt, wer einen Fehler bemerkt hat und den Satz richtiger singen kann. Ist dies geschehn, so nennt der Lehrer den ersten oder die zwei ersten Töne (hier also **g** oder **g** und **c**) und fodert auf, die Tonreihe mit den Tonnamen

g c e c u. s. w.

zu notiren. Dann wird der Rhythmus festgestellt, wobei es gleichgültig ist, ob die beabsichtigte Geltung getroffen wird oder nicht, ob z. B. der obige Satz mit Vierteln und Achteln, oder mit Halben und Vierteln, oder mit Achteln und Sechszehnteln notirt wird, ferner gleichgültig, ob die zusammengesetzte Taktart in die ihr zum Grunde liegende zerfällt wird, z. B. die obigen zwei $\frac{4}{4}$-Takte in vier $\frac{2}{4}$-Takte.

§. 411.

Diese Uebungen, eine Fortsetzung der frühern Treffübungen, sollen nicht auf irgend einem bestimmten Punkte des Lehrgangs, sondern stets da angestellt werden, wo sich bei der Ausübung das Bedürfniss zeigt, dem Aufmerken nachzuhelfen und dem Einsatze besser vorzuarbeiten.

Ebenso muss öfter die Erkennung der Harmonie geprüft, die Schüler müssen gefragt werden, welchen Akkord sie eben am Instrument' oder an einer bestimmten Stelle des Tonsatzes, der gesungen wird, gehört haben. Hierauf soll nicht mit dem wissenschaftlichen Namen (z. B. der tonische Dreiklang von **C** dur, der Durdreiklang, Dominantakkord auf **G**) geantwortet werden, sondern mit der Aufzählung der Töne: »wir haben den Akkord **c—e—g** gehört.« Denn nicht der Begriff des Akkordes, sondern das klare Bewusstsein seines Tongehalts dient zur Stütze für den Einsatz; es liegt sogar wenig daran, in welcher Ordnung die Töne genannt werden.

1. Anknüpfung des Einsatzes.

§. 412.

Am einfachsten stellt sich die Aufgabe richtigen Einsatzes im einstimmigen Gesange, wo der erste Ton gegeben wird und nach etwaigen Pausen der zuletzt gesungne Ton zum Anhalt für den neuen Einsatz dient. Um auch hier die Geschicklichkeit sichern Einsatzes zu fördern, giebt das dritte Buch in No. 16—18 wenigstens ein Paar Gesänge von Wechselstimmen, die

durchaus als einstimmig gelten müssen, weil stets nur eine einzige Stimme am Werk' ist. Für den Fall des Bedürfnisses wird es keinem Lehrer schwer fallen, sich noch mehr Gesänge dieser Art zu verschaffen.

§. 413.

Fast eben so einfach ist der zweistimmige Satz in der Naturharmonie, in welcher bekanntlich nur zwei engverbundne Harmonien mit einander wechseln und deren ganzer Inhalt selbst dem wenig entwickelten Tonsinne sich leicht zugänglich erweist. Sehr schnell erkennt sich jede der beiden Harmonien, und fast eben so leicht findet sich der Uebertritt aus einer in die andre, als die Bewegung innerhalb einer einzigen.

§. 414.

Im Harmoniegesang dient entweder ein einzelner Ton, oder ein vorhergehender Akkord zum Anhalt für den Einsatz.

Dem einzelnen Ton, der dem Einsatze vorangeht, folgt entweder wieder ein einzelner Ton; dieser Fall ist dann gleich denen im einstimmigen Gesang'. Oder es folgt sogleich ein voller Akkord; dann muss jede einzelne Stimme vom vorangehenden Ton aus ihren Akkordton fassen können, z. B. vom vorangehenden **C** aus eine Stimme **c**, die andre **e**, die dritte **g**. Dies ist schon im Harmoniegesang vorgeübt. Je einfacher der Akkord sich dem vorausgehenden Ton' anschliesst, desto leichter ist selbstverständlich sein Eintritt; in **C** dur würden sich daher einem vorangehenden **C** am leichtesten die Akkorde **c—e—g**, dann **f—a—c**, hierauf **a—c—e** anschliessen. Mit der Entlegenheit der Harmonie wächst die Schwierigkeit. Es wäre z. B. wohl möglich, dass der Chor einmal nach **c**



mit dem Akkorde **d—fis—a—c** einzutreten hätte. Das Gleiche, nur noch schwerer, zeigt der Einsatz eines *Miserere**)



von Leonardo Leo, wo der Bass zum ersten Eintritte des Satzes **c** einsetzt und die Oberstimmen **d—f—as** (**h—d—f—as**) nachbringen. Von **c** aus die Töne **fis a d**, oder **f as d** in melodischer Form auffinden, würde den Meisten nicht leicht fallen. Sobald dem Chor im ersten Falle gesagt wird, er solle sich auf dem Ton **c**, den er vernehmen wird, den Akkord **c—e—g** vorstellen, die

*) Aus dem Gedächtniss.

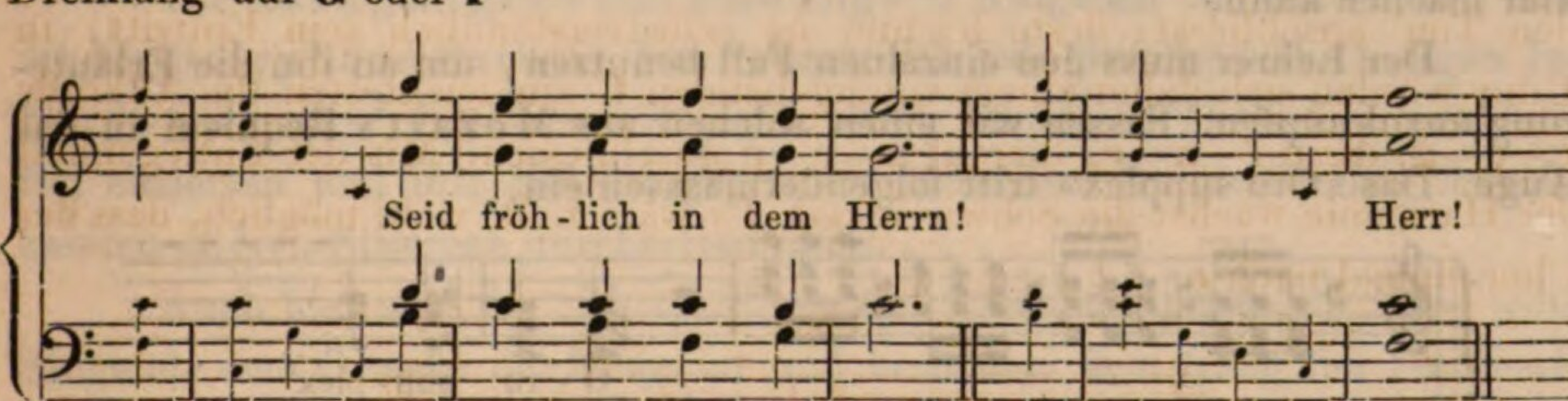
dritte Stimme solle sich denken, sie habe dazu **e** gesungen und müsse von da nach **fis** gehn u. s. w., sobald im zweiten Fall' ebenfalls der Akkord **c—e—g** oder **c—es—g** über **c** vorgestellt wird und die zweite Stimme sich denkt, sie habe **g** zu singen und von da nach **as** zu gehn u. s. w., fällt die Schwierigkeit des Einsatzes weg.

Schneller kommt man im einzelnen Falle zum Ziel, wenn man durch Angabe der zu singenden Töne den Sängern einhilft. Allein solch naturalistisches Ueberhelfen bleibt ohne Frucht für weitere Fälle, während jenes Verfahren die Bildung im Allgemeinen fördert.

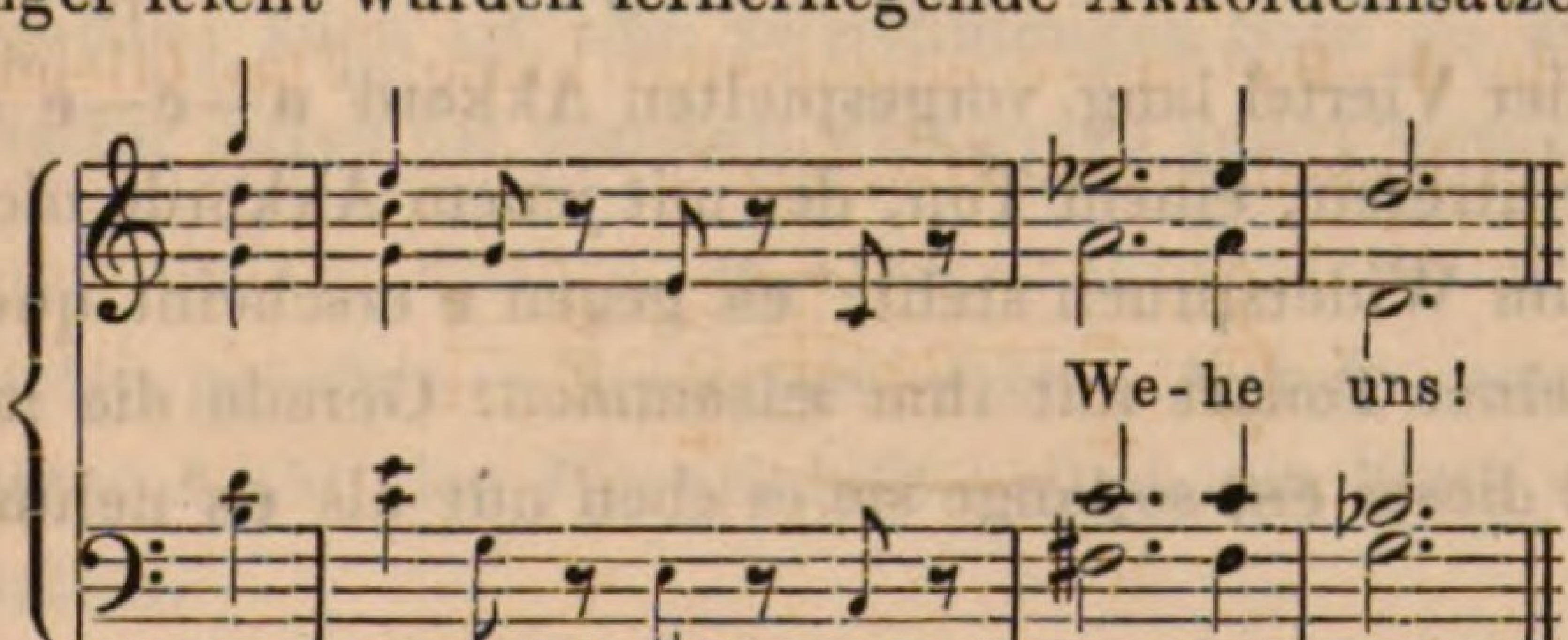
§. 415.

Geht dem Einsatz ein Akkord voraus, so muss vor Allem gesorgt werden, dass derselbe von den Sängern klar gefasst werde. Die Uebungen im Harmoniegesange haben die Fähigkeit dazu gefördert; der Lehrer muss auch später, besonders bei hervortretender Unsicherheit, öfters fragen: welchen Akkord die Schüler gehört haben, — wie schon oben erinnert worden.

Am leichtesten ist der Einsatz, wenn er in demselben Akkord' erfolgen soll, der vorangeht. Schwieriger ist er, wenn ein andrer Akkord vorangeht, und die Schwierigkeit wächst mit der Entlegenheit der Einsatzharmonie. Träte z. B. nach einem Vorspiel auf **c—e—g** der Chor mit dem Dreiklang' auf **G** oder **F**



ein, so würde der oft durchgeprüfte Zusammenhang der Akkorde den Einsatz sichern. Weniger leicht würden fernerliegende Akkordeinsätze, z. B.



gelingen. Jede Schwierigkeit dieser Art wird durch Erläuterung des Harmoniezusammenhangs, z. B. der letzte Fall durch diese Akkordstellungen



beseitigt.

Dasselbe gilt von Einsätzen, denen nur ein vorliegender Halteton zum Anhalte dient, z. B. diesem

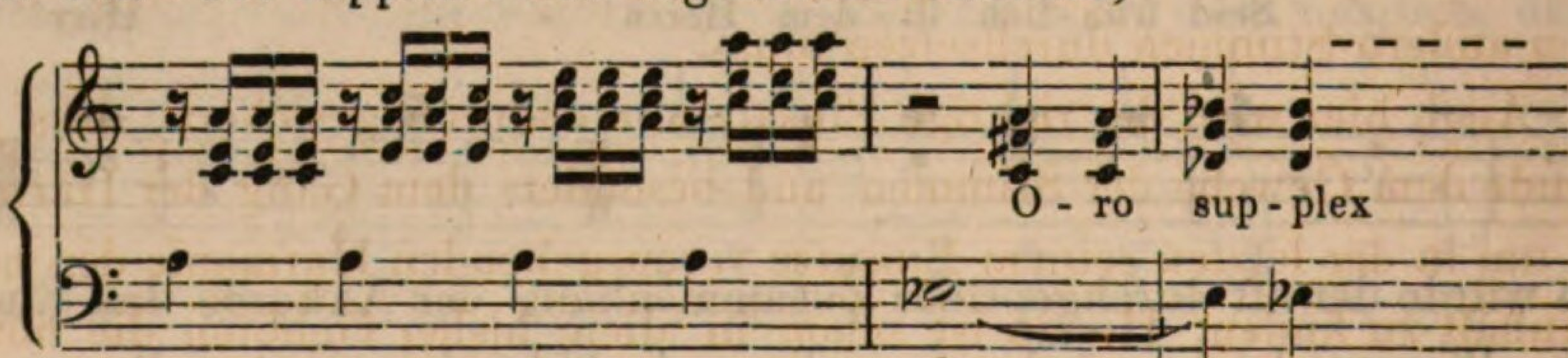


des ersten Chors aus Acis und Galatea von Händel. Der Vorakkord **a—c—es** (**f—a—c—es**) wird durch den Halteton **B** gestört, führt übrigens mit seiner Oberstimme nach **b** und nicht nach **f**, mit dem die Oberstimme des Chors auf dem dritten Viertel einzusetzen hat. Hier ist der Halteton als Grundton des Einsatzakkordes ein besserer Anhalt als die Harmonie des zweiten Viertels; auf ihn muss der Chor hingewiesen, zugleich aber muss ihm die ganze Harmonie deutlich gemacht werden.

§. 416.

Besondre Schwierigkeiten hängen sich an Einsätze, denen ein enharmonischer Tonwechsel zum Grunde liegt; sie sind um so beachtenswerther, da nur vollständigere Einsicht in die Komposition, als in der Chorschule gewonnen werden kann, das Wesen dieser Umnennungen vollständig klar machen kann.

Der Lehrer muss den einzelnen Fall benutzen, um an ihn die Erläuterung anzuknüpfen. Fassen wir einen solchen aus Mozart's Requiem in das Auge. Das »Oro supplex« tritt folgendermaassen ein,



also nach dem vier Viertel lang vorgespielten Akkord' **a—c—e** soll der Chorbass mit — **es** eintreten, einem Ton, der mit jenem Akkorde nicht in Verbindung, vielmehr im Widerspruch steht; **es** gegen **e** erscheint querständig und findet sich in keiner Tonart mit ihm zusammen. Gerade die musikalischern Naturen werden dieses **es**, so lange sie es eben nur als **es** nehmen, unerfassbar finden.

Der Lehrer nenne dasselbe um, heisse den Schülern, es sich als **dis** vorzustellen, und sie werden mit Hülfe von **a e dis, a dis** leicht die Brücke finden; bei den Hülftönen sind sie dazu vorgeübt. Intelligentern Schülern kann gelegentlich erklärt werden, dass dieses **es** zunächst wirklich als **dis** gedacht sei und der Akkord **dis—fis—a—c** heisse, der nach **E**, einer nächstverwandten Tonart von **A** moll, führen würde; nun aber habe Mozart den Ton in **Es** verwandelt, um sich mit dem folgenden Akkorde nach **As** moll zu

wenden. Es kann ein einfacherer Fall als Erläuterung eingeschoben werden. Der Akkord **gis—h—d—f** oder **e—gis—h—d—f** gehört **A** moll an und hat (§. 347) die natürliche Neigung, sich, wie hier bei 1.



nach **a—c—e** zu bewegen, und namentlich **gis** als erhöhter Ton (vielmehr als Terz des zum Grunde liegenden Dominantakkordes **e—gis—h—d**) aufwärts nach **a**. Bei 2. tritt derselbe, **A** moll zugehörige Akkord ein, verwandelt aber im vierten Viertel des Takts sein **gis** in **as**, das heisst sich selber in den Akkord **as—h—d—f** (**g—h—d—f—as**), der **C** moll angehört und nach **C** moll, oder auch nach **C** dur führt. Offenbar ist es umständlich, statt einer halben Note **gis** zwei verbundne Viertel **gis-as** zu schreiben; daher wird bei 3. die Note **gis** beibehalten und (man muss sie im Stillen umnennen) doch nach **g** hinabgeführt, entweder nach **g—h—d—f** (und das nach **C**), wie unter 2., oder gleich nach **C** dur oder **C** moll.

2. Polyphoner Satz.

§. 417.

Die mannigfaltigsten und schwierigsten Aufgaben für den Einsatz bietet der polyphone Satz, in dem bekanntlich jede Stimme selbständigen Inhalt hat, vermöge desselben oft gegen andre bereits in Thätigkeit getretene frei einsetzen und ihre Melodie gegen die Melodien der gleichzeitig fortwirkenden andern Stimmen durchsetzen muss.

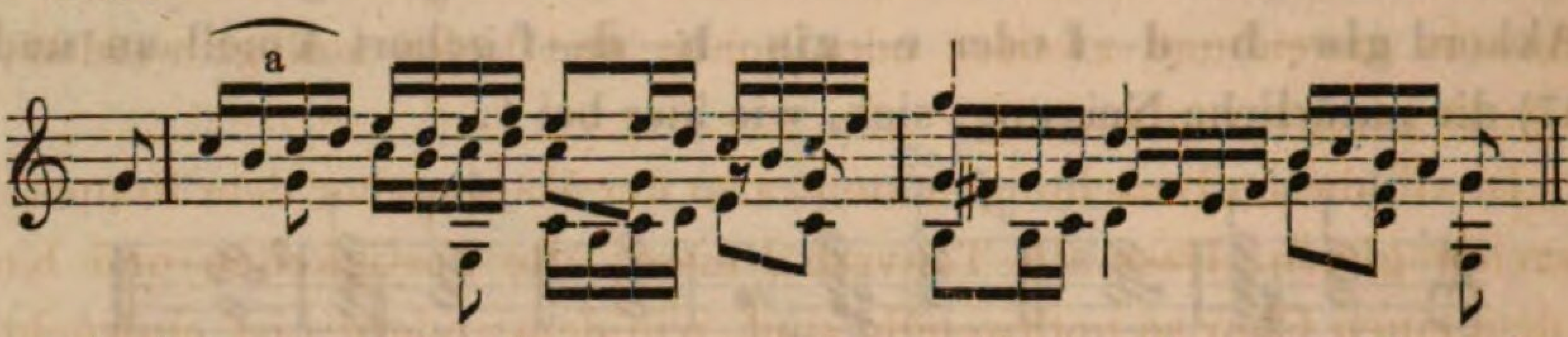
Auch hier wird der richtige Einsatz nur dadurch gesichert, dass jeder Singende dem Gewebe der Stimmen und besonders dem Gang der Harmonie folge, um in der letzten seinem Einsatze vorausgehenden Harmonie den nöthigen Anhalt zu finden. Hierzu ist schon in allem bisher Geübten die nöthige Vorschule gegeben; auch ist vom zweistimmigen Satz' an die Durchführung der eignen Stimme durch die daneben wirkenden geübt worden.

§. 418.

Hiernächst gewährt es besonders sichern Anhalt, wenn man die Singenden anleitet und übt, den Hauptinhalt polyphoner Sätze zu erkennen und sicher festzuhalten.

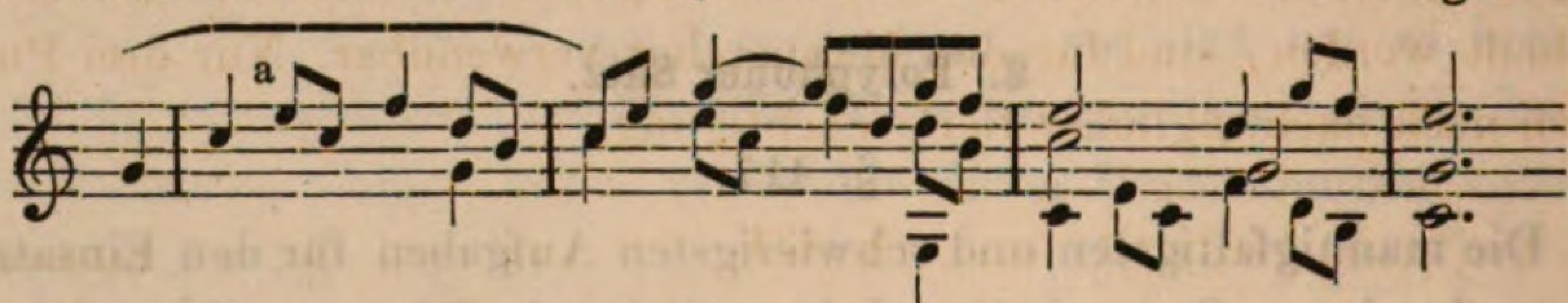
In allen solchen Sätzen ist nämlich entweder ein Motiv, oder ein Satz oder eine weitergeführte Melodie Kern des Inhalts; das Erste ist der Fall bei allen Figuralsätzen, z. B. den Choralfigurationen, das Zweite bei den Fugen, das Dritte in den Kanons. Sobald der Sänger diesen Kern erkannt hat, wird ihm leichter, ihn im Gewebe der übrigen Stimmen zu erfassen und durchzuführen. Ein Paar Vorübungen können dieses Verfahren deutlich machen.

Hier



sehen wir einen figuralen Satz vor uns, dessen Motiv mit a bezeichnet ist. Dieses Motiv tritt im Viertel 1 in der Oberstimme, Viertel 2 in zwei Stimmen, dann im Viertel 3 und 5 in Versetzung, Viertel 7 in Verkehrung, Viertel 4 etwas umgestaltet, Viertel 6 ähnlich (krebsgängig, nach dem alten Schulausdrucke) hervor; sobald man den ganzen Chor auf dasselbe aufmerksam macht, allenfalls es von allen Stimmen im Einklange singen lässt, wird es von Allen leichter erfasst werden.

Im §. 410 haben wir ein Sätzchen aufgestellt, das nach seinem Schlusse von einer andern Stimme wiederholt werden könnte, — entweder auf denselben Stufen, oder auf andre Stufen versetzt. Es könnte aber auch von einer zweiten Stimme wiederholt werden, ehe noch die erste es zu Ende gebracht,



ja, es könnten an solchem, auf gar mannigfache Weise ausführbaren Stimmgewebe mehrere Stimmen theilnehmen, deren jede selbständige Melodie hätte, aber denselben, oben mit a bezeichneten Satz als Kern ihrer Melodie. Es bedarf keines Nachweises, wie sehr die Durchführung eines solchen Satzes erleichtert wird, wenn der Kern allen Stimmen im Voraus bekannt und geläufig ist. Besonders bei Fugen wird das Studium erleichtert, wenn man zuvor das Thema von allen Stimmen gemeinsam, oder von den tiefen und hohen in den beiden Lagen des Führers und Gefährten getrennt singen lässt.

Zweiter Abschnitt.

Chorschule für Männerstimmen.

§. 419.

Nach §. 43 ist bekannt, dass die Männerstimmen Tenor und Bass der Tonlage nach den Frauen- oder Kinderstimmen Diskant und Alt im Wesentlichen gleich stehn, nur mit dem Unterschiede, dass die Männerstimmen eine Oktav tiefer erklingen, ihr tiefstes **c** das der kleinen Oktav, das tiefste **c** der Frauenstimmen (ausnahmsweisen Umfang für beide Theile bei Seite gesetzt) das eingestrichne **c** ist.

Wie die Stimmen der ersten Gruppen in hohen und tiefen, oder ersten

und zweiten Diskant oder Alt zerlegt werden konnten, so können auch Tenor und Bass in ersten und zweiten oder hohen und tiefen zerlegt werden, wie schon §. 45 gesagt worden.

In all' diesen Beziehungen steht also der Männerchor dem Frauen- oder Kinderchor gleich. Dass alle Tonverhältnisse, alle Fertigkeiten und Kenntnisse dem einen Chor so nothwendig sind, wie dem andern, ist einleuchtend. Es folgt hieraus, dass es für den Männerchor keiner besondern Lehranweisung bedarf.

§. 420.

In Hinsicht auf den Männerchor sind indess zwei Fälle zu unterscheiden.

Sind die Choristen bereits in den Jahren der Nicht-Reife chormässig geschult worden, so hat es dabei sein Bewenden; sie werden nur noch der Nachübung in den für Männerchor üblichen Schlüsseln bedürfen.

Uebernimmt aber die Chorschule die Bildung von Männerstimmen, die nicht chormässig vorgebildet sind, so ist das Verfahren durchaus dasselbe, was bis hierher gewiesen worden. Auch die Gesänge, die bis hierher zur Uebung mitgetheilt worden, sind für den Männerchor verwendbar. Nur drei Punkte bedürfen noch nachträglicher Berücksichtigung.

§. 421.

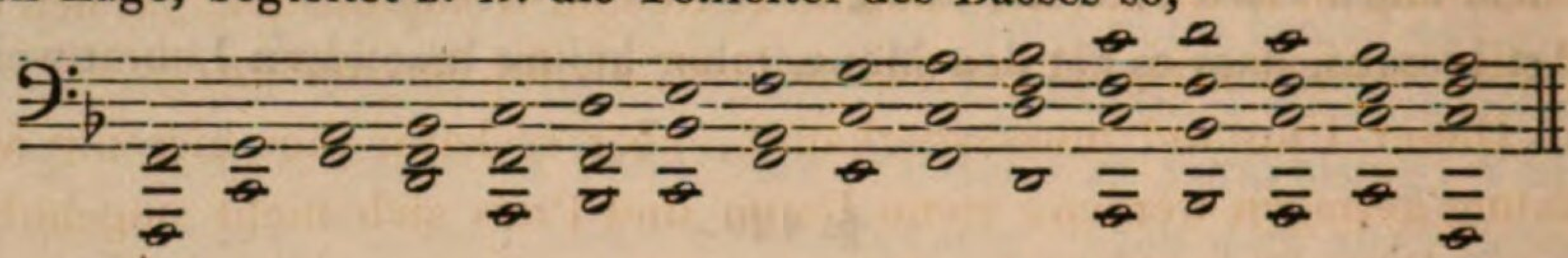
Der erste Punkt betrifft den Klangkarakter der Männerstimmen, soweit er mit der Tonlage zusammenhängt. Die tiefern Tonlagen haben bekanntlich dunklern Klang, die Tonhöhe spricht sich nicht so klar und scharf in der Tiefe, wie in der Höhe aus, im Tenor nicht wie im Diskant, im Bass nicht wie im Alt, obgleich die Tonverhältnisse dieselben sind. Dies hat Einfluss auf Tongeben, Einhelfen und Begleitung.

Diskant- und Altstimmen werden in ihrer wahren Tonlage begleitet und unterstützt; soll ihnen **g** oder $\overline{\mathbf{g}}$ oder eine Tonfolge innerhalb beider Töne zu Gehör gebracht, oder begleitet werden, so giebt man auf dem Instrumente diese selbigen Töne zu hören. Den Männerstimmen gegenüber kann man eben so verfahren, die Töne **G** bis **g** und **g** bis $\overline{\mathbf{g}}$, wenn sie bezeichnet oder begleitet werden sollen, auf dem Instrumente ihrer wahren Tonhöhe nach angeben. Allein heller und eingreifender ist die Bezeichnung in der Höhe, die Begleitung der kleinen Melodie für Bass oder Tenor bei A.

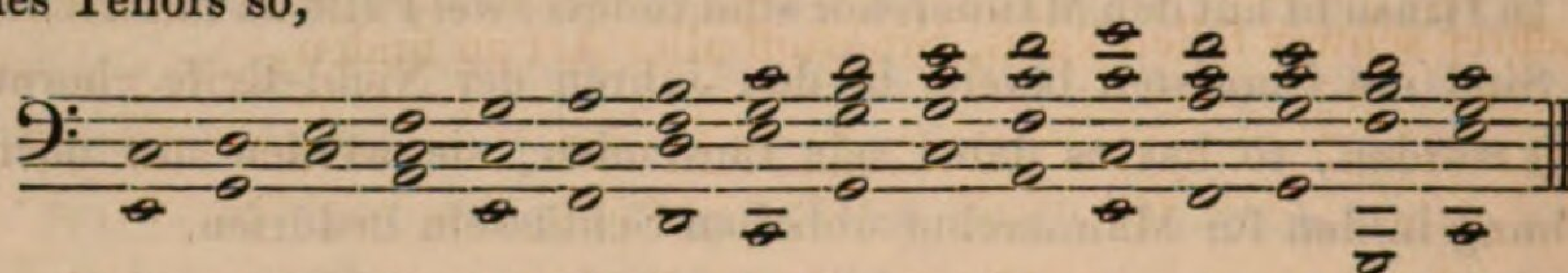


ist nicht so hülfreich, als die bei B., weil die letztere heller und eindringlicher ertönt.

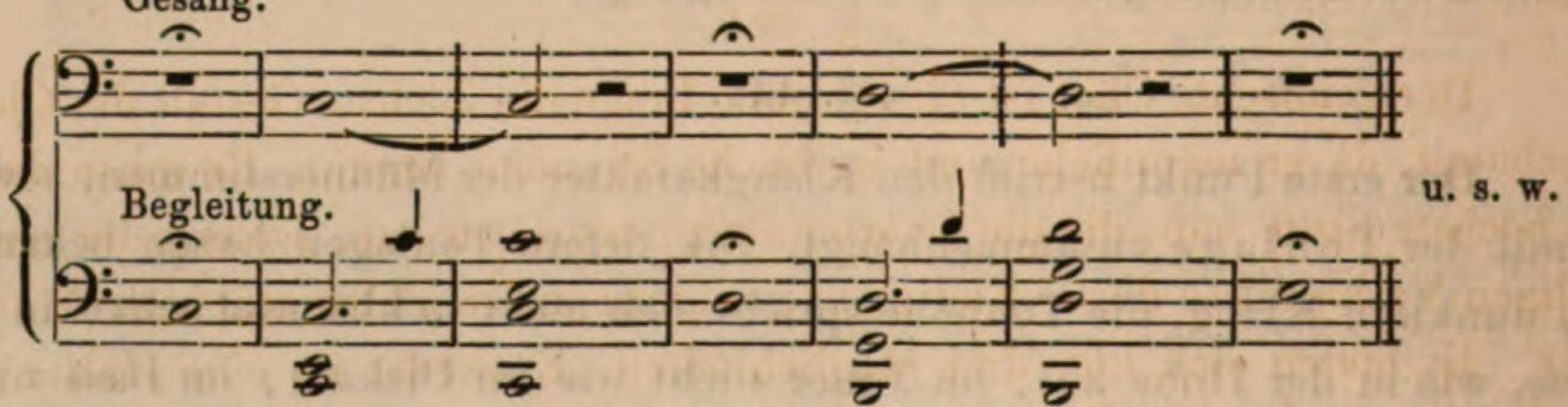
Man wird also gern Männerstimmen so begleiten und ihnen in solcher Lage einhelfen, als lägen sie eine Oktav höher. Nur wenn dabei Irrungen entstehn, oder der Karakter der Stimmen bezeichnet werden soll, greift man zur tiefern Lage, begleitet z. B. die Tonleiter des Basses so,



die des Tenors so,



und vermeidet, um die tiefe Tonlage nicht noch mehr zu verdunkeln, in der Tiefe die Vollgriffigkeit. Aber selbst bei der Anwendung der tiefen Lage zur Leitung von Uebungen wird man die höhere Oktave der Singtöne gern nachschlagen lassen, z. B. die Begleitung der Tonleiter für Bass so



einrichten, um durch die nachschlagende höhere Oktave den Sington zu bestimmen oder zu befestigen, wie schon §. 225 gerathen hat.

§. 422.

Der zweite Punkt, der für den Männerchor in Betracht kommt, sind die für ihn gebräuchlichen Schlüssel. Bekanntlich werden die Noten für den Bass im f-Schlüssel, die für den Tenor im Tenor- (c-)Schlüssel notirt, doch öfter auch im g-Schlüssel. Der Bassist muss also einen, der Tenor zwei Schlüssel geläufig kennen, beide müssen, wenn ihnen aus früherm Unterrichte der g-Schlüssel bekannt ist, neue Schlüssel zulernen.

Hier zeigt sich wieder die Nothwendigkeit der rationalen Methode für das Notenlernen (§. 102) und ihr Vorzug vor dem Auswendiglernen. Wer jene Methode sich angeeignet hat, kann die Noten in jedem beliebigen Schlüssel auffinden und sie bald geläufig lesen. Wer aber blos die Noten unter einem Schlüssel auswendig gelernt hat, versteht sie nicht nur unter einem andern Schlüssel nicht, sondern wird auch durch den Zutritt jedes neuen Schlüssels verwirrt und gehindert, da der Schlüssel zu allen fehlt und er sich merken muss, dass eine gegebne Note, z. B. die auf der zweiten Linie im f-Schlüssel

nicht (wie im $\overline{g}$-Schlüssel) $\overline{g}$, sondern **H**, im Tenorschlüssel nicht $\overline{g}$ oder **H**, sondern **f**, in jedem andern Schlüssel etwas Anderes bedeutet.

§. 423.

Endlich kommt die Karakterverschiedenheit von Männer- und Frauengesang in Betracht, der manche Texte und Kompositionen für den einen nicht oder weniger geeignet erscheinen lässt, als für den andern.

Dieser Umstand muss anerkannt, aber es kann ihm hier nur wenig Rechnung getragen werden, wenn Raum und Preis sich nicht ungebührlich steigern sollen. Ohnehin ist für Männergesang so viel komponirt, dass es keinem Lehrer schwer fallen kann, Singstoff aller Art zu finden.

Dritter Abschnitt.
Gemischter Chor.

1. Allgemeine Fingerzeige.

§. 424.

Der gemischte Chor ist (§. 41) ohne Frage die höchste Gestalt des Chors überhaupt, da er männliche und weibliche Stimmen vereint. Er muss daher die höchste Stufe sein, die die Chorschule zu erstreben hat, wofern die jedesmaligen Verhältnisse dieses Ziel nicht geradezu unerreichbar machen.

Es bieten sich hier drei Möglichkeiten. Entweder ist eine Hälfte des Chors, nur die der Männer oder nur die der Frauen, — oder es sind beide Hälften, jede für sich, vorgebildet, — oder die Chorschule hat die Pflicht übernommen, beide gemeinsam ohne vorgängige Bildung zu unterweisen. Nur der letzte Fall kommt hier zur Erwägung. Wenige Bemerkungen genügen nach allem Vorangegangnen.

§. 425.

Fehlt es der Chorschule nicht an Zeit und Lehrkräften, so ist es vortheilhaft, wenn beide Chorhälften, die Männer und Frauen, in abgesonderten Lehrgängen vorgebildet und erst zuletzt vereinigt werden, weil die Zeit, unter vier Stimmen vertheilt, allerdings für jede knapp wird.

§. 426.

Sollen aber beide Chorhälften gleichzeitig geübt werden, so muss der Lehrer als durchgreifenden Grundsatz festhalten,

dass der Tenor gleich dem Diskant, der Bass gleich dem Alt steht,

nur darin sich unterscheidend,

dass ihre Töne eine Oktav tiefer hervortreten,

und zwar, indem sie dasselbe zu singen vorhaben, was Diskant und Alt. Na-

türlich auch umgekehrt; wenn Alt und Diskant singen wollen, was die Männerstimmen ihnen vorgesungen haben, so singen sie unbeabsichtigt eine Oktav höher. Man fodre (§. 419) vom Bass oder Tenor das tiefste **c** und die Tonleiter von da bis zum nächsten höhern **c**, so singen sie vom kleinen bis zum eingestrichenen **c**. Man fodre dasselbe vom Diskant oder Alt, so singen sie vom eingestrichenen **c** bis zum zweigestrichenen.

Nichts ist irreleitender, als von diesem Grundsatz abzuweichen und bei der abstrakten Tonfolge, wie das Klavier sie darstellt, stehn zu bleiben. Hat der Klavierspieler die Tonleiter vom kleinen bis zum eingestrichnen **c** durchgespielt und soll weiter hinaufgehn, so schreitet er vom eingestrichnen **c** weiter nach dem zweigestrichnen. Haben Männerstimmen dieselbe Tonleiter vom kleinen zum eingestrichnen **c** gesungen und Frauenstimmen sollen sie nach der Höhe fortsetzen: so müssen sie nicht mit dem eingestrichnen **c**, wie die Klavierspieler, sondern mit dem zweigestrichnen beginnen und nach dem dreigestrichnen zu fortschreiten; denn ihre eingestrichne Oktave ist nicht die Fortsetzung, sondern die Wiederholung der kleinen Oktave der Männerstimmen.

§. 427.

Daher muss die Chorschule durchweg

Tenor und Diskant,

dessgleichen Bass und Alt

als zusammengehörig, als dieselbe Stimmart, nur männlich und weiblich karakterisirt, fassen und behandeln.

In der Stimmbildung gilt vom Tenor, was vom Diskant, gilt vom Bass, was vom Alt gesagt worden ist.

In den Treffübungen für den vereinten Chor gehn die vereinten Männerstimmen mit den vereinten Frauenstimmen, bei den Uebungen, wo tiefe Stimmen und hohe geschieden werden, geht der Bass mit dem Alt, der Tenor mit dem Diskant.

Im Durchüben von Motiven und Sätzen, z. B. von Fugenthematen, werden ebenfalls Diskant und Tenor, Alt und Bass als eine Stimme zusammengefasst. Ist übrigens eine Theilung dieser Stimmpaare räthlich, um jeder einzelnen Stimme Selbständigkeit zu geben, so lässt man anfangs zweckmässig die Männer- den Frauenstimmen voraufgehn, weil den Männern gewöhnlich mehr Zuversichtlichkeit und Muth inwohnt, als den Frauen.

2. Besondre Uebungen.

§. 428.

Nur im Harmoniegesange bieten sich für gemischten Chor einige besondre Uebungen zu Gunsten sichern Tonfassens, Treffens und der Durchführung verschiedner Stimmen gegen einander, die besonders dem polyphonen Satze zu Statten kommen. Sie ordnen sich am besten den für einfache Chor-

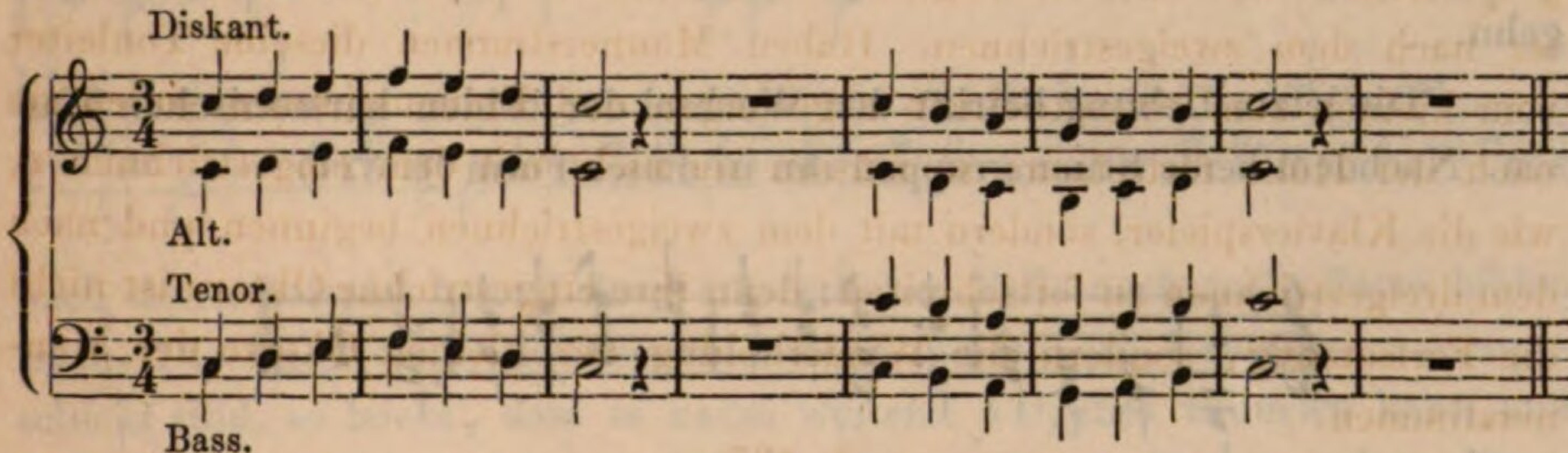
gruppen angeordneten Uebungen bei, gleichsam als Fortsetzung derselben. In der That müsste man, wenn die Gruppe der Männer- und Frauen- (oder Kinder-)stimmen gemeinsam geübt werden sollte, von jenen ältern Uebungen auf die nachfolgenden übergehn.

Den einzelnen Tönen wird auch hier die Silbe **La** untergelegt.

§. 429.

a. Oktavenfolge. (§. 317.)

Nachdem jede Stimmgruppe für sich Oktavengänge geübt, verbinden sich beide dazu,



ein Versuch, der keiner Uebung bedarf, sondern nur ein paar Mal unternommen wird, um den Chor mit dieser Wirkung ausgebreiteten Oktavengangs bekannt zu machen.

b. Terzen und Sexten. (§. 320.)

Wie bei der Oktavenfolge bedarf es nur der Ausführung von Terz- und Sextgängen, wie die früher vorgeschriebenen, um den Sängern die Wirkung dieser breiten Lagen empfindbar zu machen.

c. Naturharmonie. (§. 324.)

Die Naturharmonie giebt zu mancherlei Uebungen Anlass, die keine Schwierigkeit bieten, wohl aber den Chor in der Beherrschung des Tongebiets befestigen.

Das Erste ist, dass die frühern Uebungen von beiden Stimmgruppen gleichzeitig ausgeführt werden, wobei die Männerstimmen (wie schon gesagt) eine Oktav tiefer ertönen.

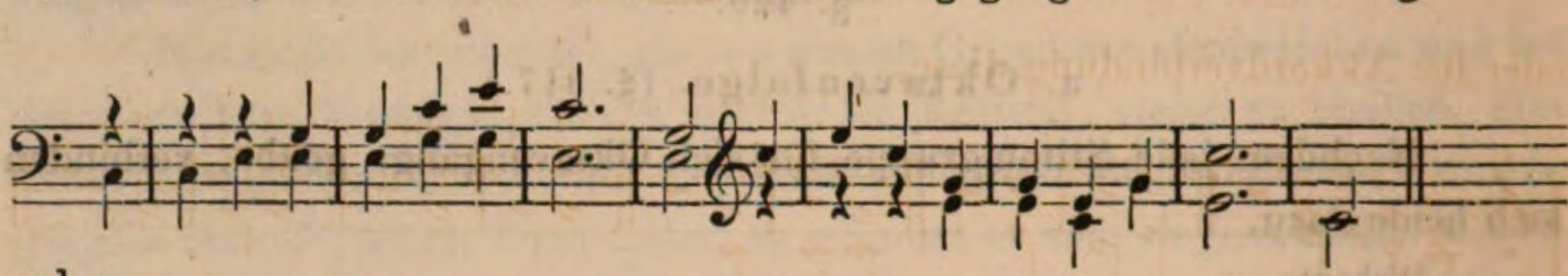
Das Nächste ist, dass die Gruppen mit derselben Tonfolge nacheinander auftreten, z. B. nach dem Vorbilde von §. 326 so,



dass die Männerstimmen, oder umgekehrt, dass die Frauenstimmen vorangehn, oder dass die Stimmen sich allesammt in entgegengesetzter Richtung bewegen,

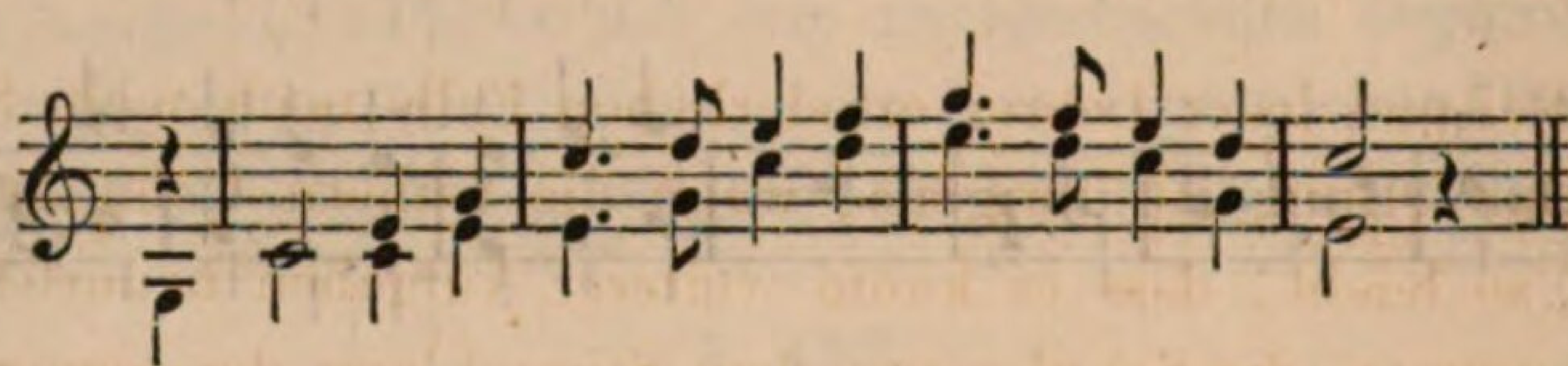


oder endlich, dass sie einander ablösend in entgegengesetzter Richtung

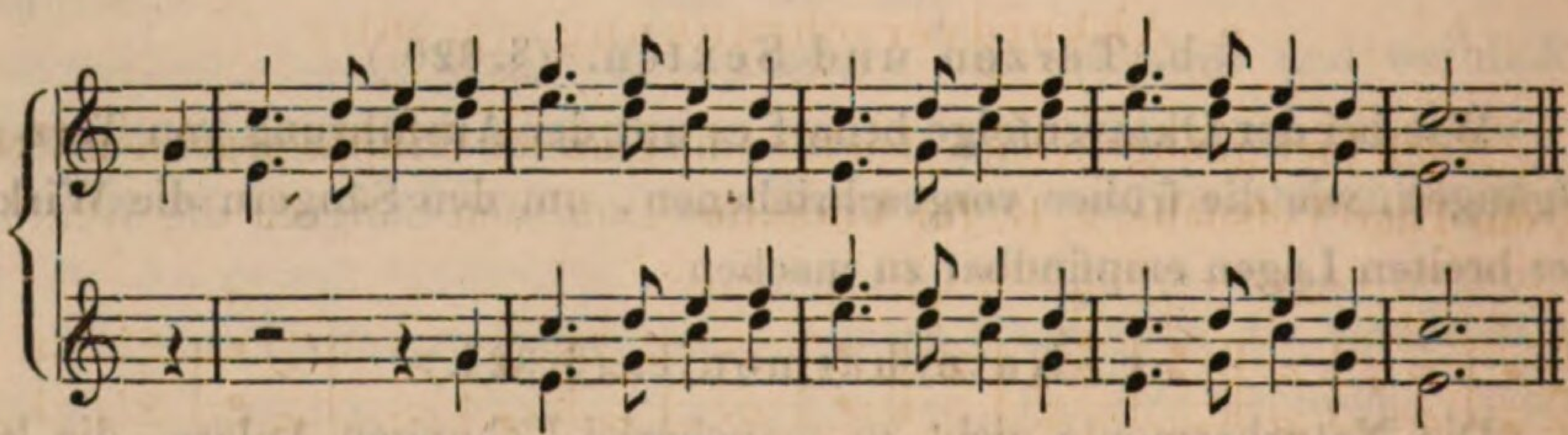


gehn.

Die letzte Uebung betrifft den Wechsel der beiden harmonischen Massen. Nachdem beide Stimmgruppen ihn in dieser Form (§. 324)



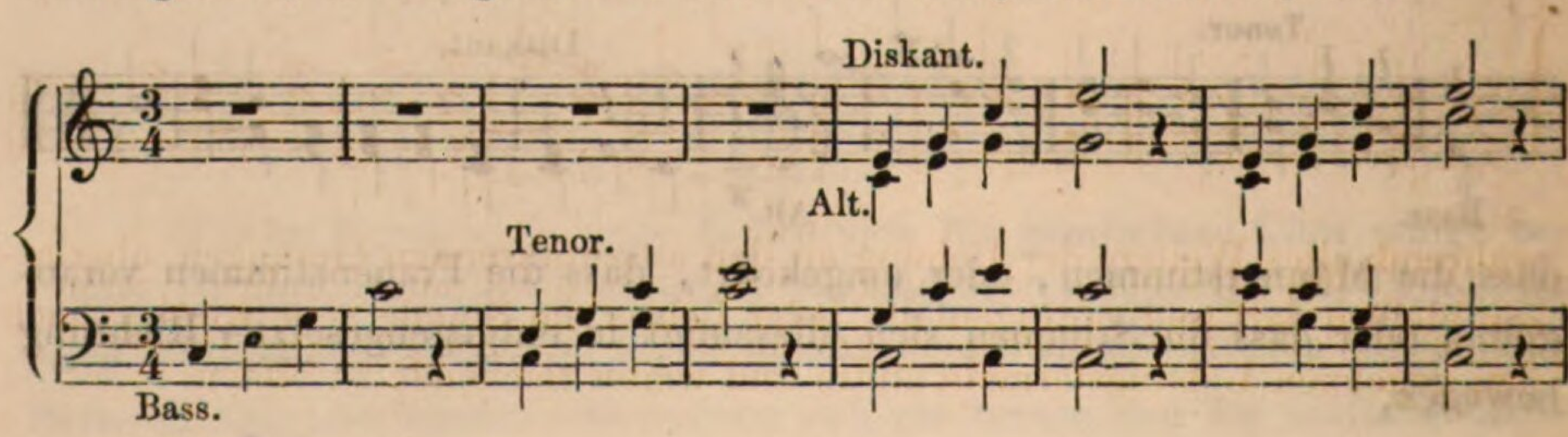
in Oktavverdopplung ausgeführt haben, stellen sie den Kern dieser Uebung (Takt 2 und 3) dergestalt gegen einander auf,

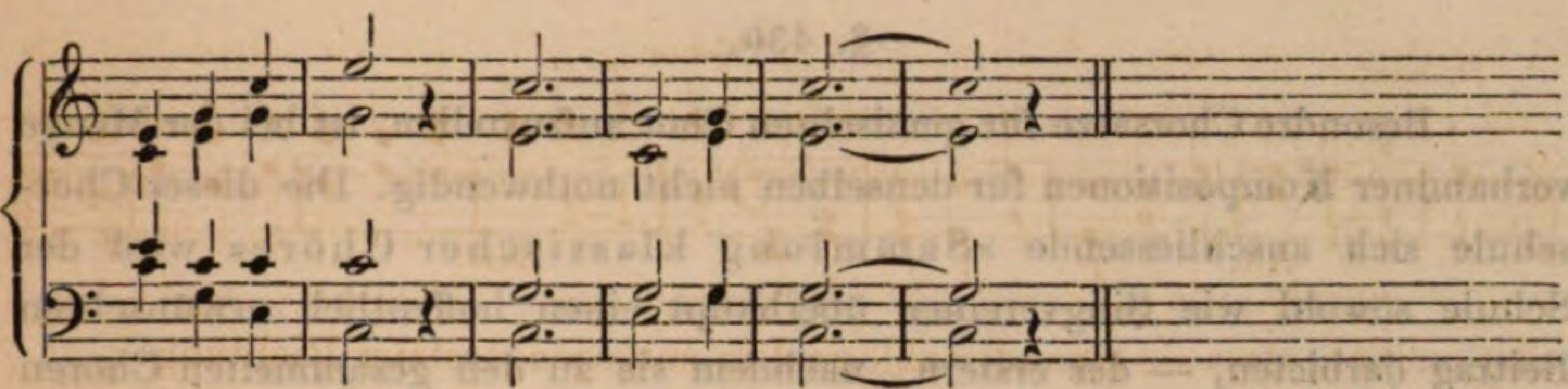


dass bald die weibliche, bald die männliche Gruppe vorangeht. Alle diese Versuche können kaum Uebungen genannt werden; sie gelingen meist auf den ersten oder zweiten Ansatz und dienen blos zur Einprägung dieser Tongestalten.

d. Akkordsingen. (§. 337.)

Den frühern Uebungen schliessen sich einige mit Hülfe des erweiterten Stimmgebiets, das der gemischte Chor beherrscht, erweiterte an, z. B.





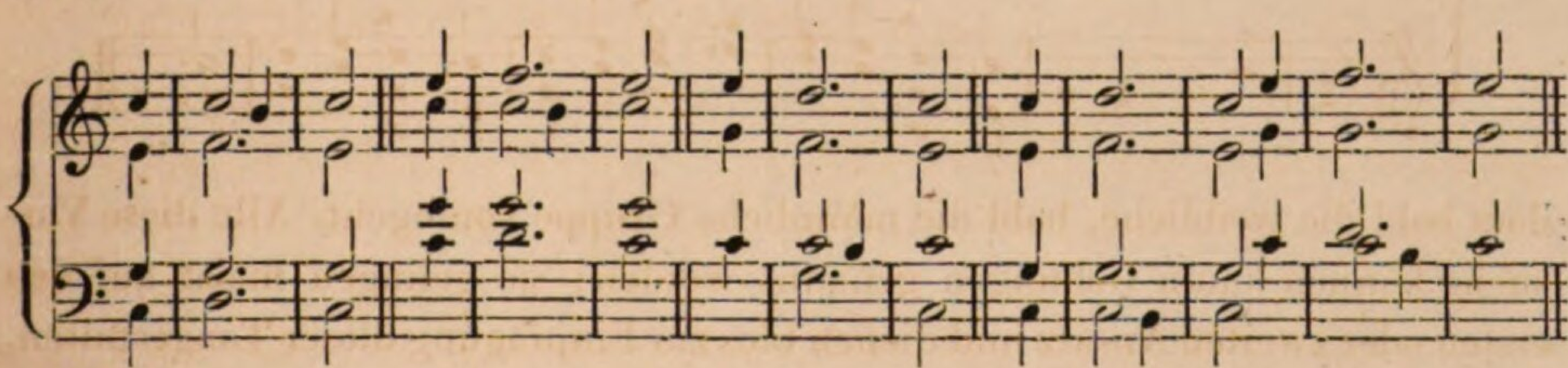
oder für Akkordverbindung diese,



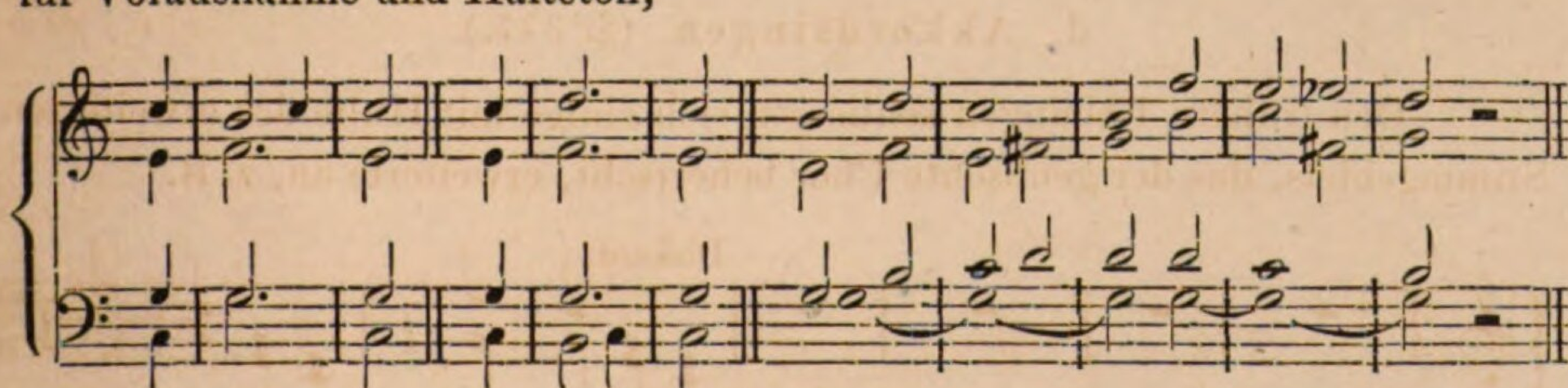
nach deren Beispiel jeder Lehrer erfoderlichen Falls noch mehr Sätze bilden kann. Die Darstellung ist übrigens, wenn die frühern Uebungen vorausgeschickt sind, so leicht, dass es kaum weiterer Aufgaben bedürfen kann und die obigen genügen, die Schüler mit dem Stimmklang des gemischten Chors bekannt zu machen.

e. Akkordverschränkung. (§. 361.)

Auch hier genügen, nach den für eine einzelne Gruppe gegebnen Uebungen, ein Paar Versuche, z. B. für Vorhalte



für Vorausnahme und Halteton,



während alles Weitere der Uebung an den auszuführenden Gesängen überlassen bleiben darf und nöthigenfalls jeder Lehrer im Stande sein würde, nach den gegebnen Uebungsformeln andre und weiter reichende zu bilden.

§. 430.

Besondre Chorsätze für gemischten Chor aufzustellen, ist bei der Menge vorhandner Kompositionen für denselben nicht nothwendig. Die dieser Chorschule sich anschliessende »Sammlung klassischer Chöre« wird der Schule sowohl wie Singvereinen überhaupt einen hoffentlich erwünschten Beitrag darbieten, — der erstern, nachdem sie zu den gesammelten Chören herangereift ist.

Drittes Buch.

U e b u n g s t ü c k e.

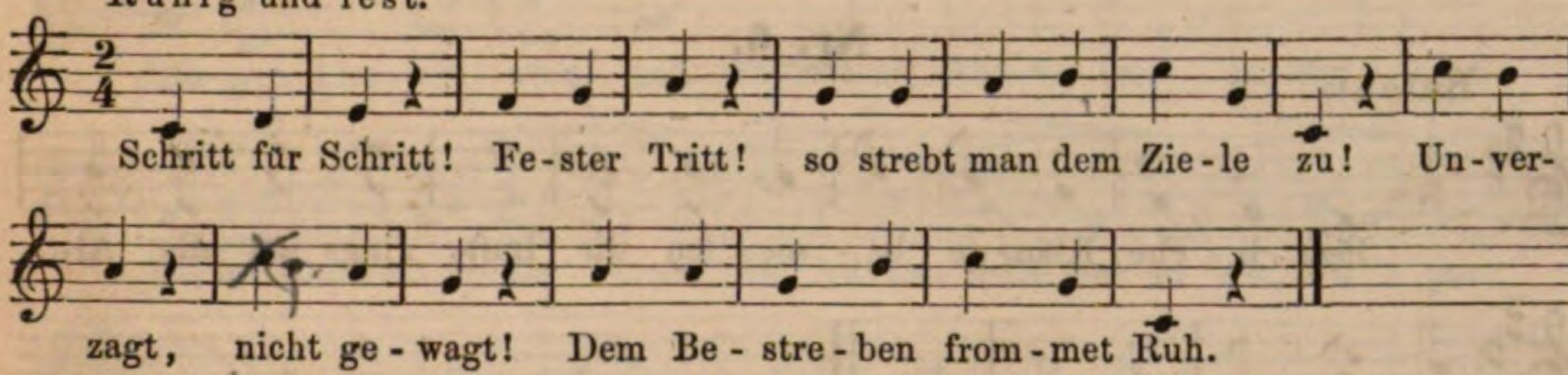
Drittes Buch.

U e b u n g s t ü c k e.

I. Einstimmige Gesänge.

Nr. 1.

Ruhig und fest.



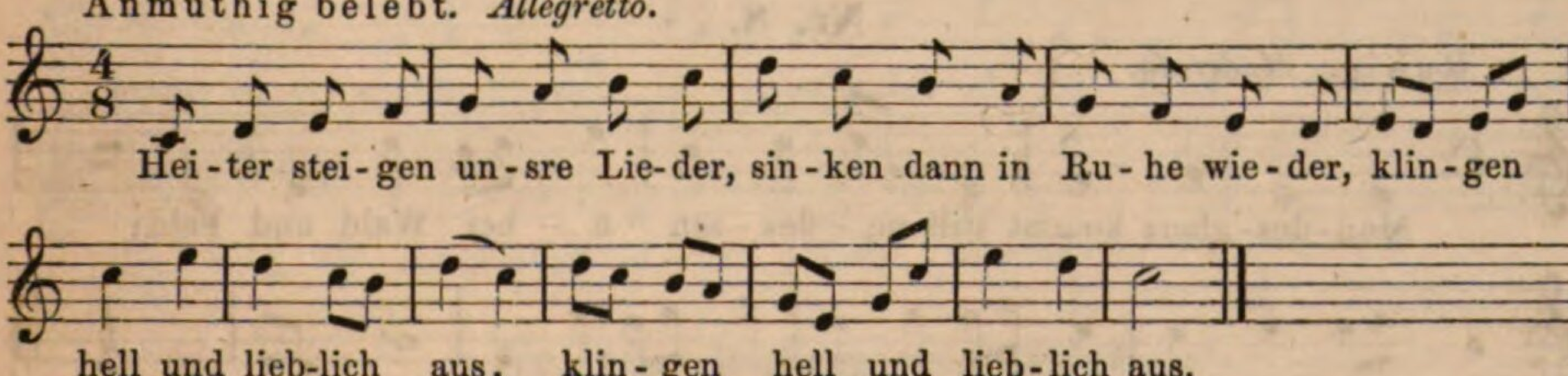
Nr. 2.

Sanft und gemächlich.



Nr. 3.

Anmuthig belebt. *Allegretto.*



Nr. 4.

Leicht und kurz.



Nr. 5. Morgenlied.

Heiter.



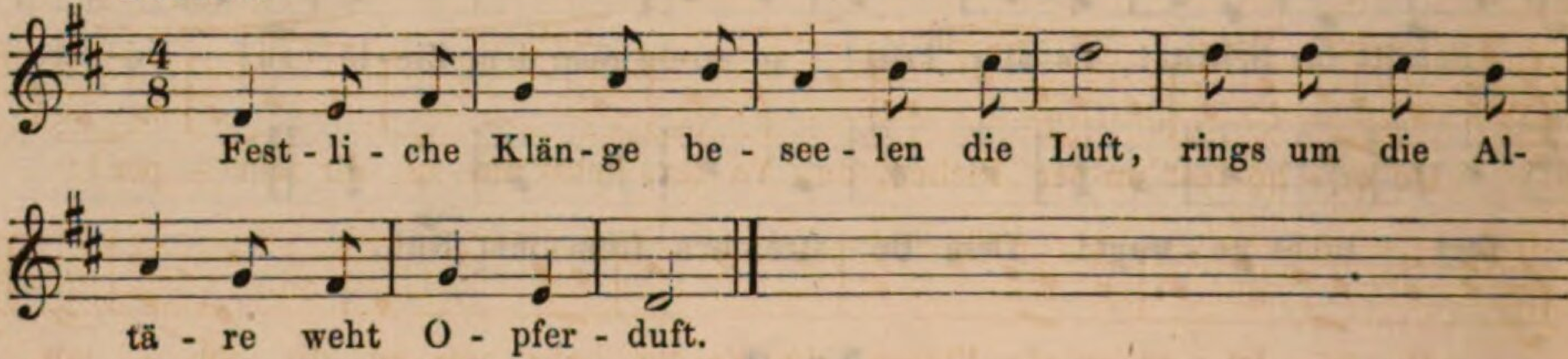
Muntere Lieder
Füllen die Luft,
Blumen verbreiten
Lieblichen Duft.

Alles ist Freude,
Alles ist Lust!
Heiterer Sinn auch
Füllt mir die Brust.

Bessel.

Nr. 6.

Belebt.



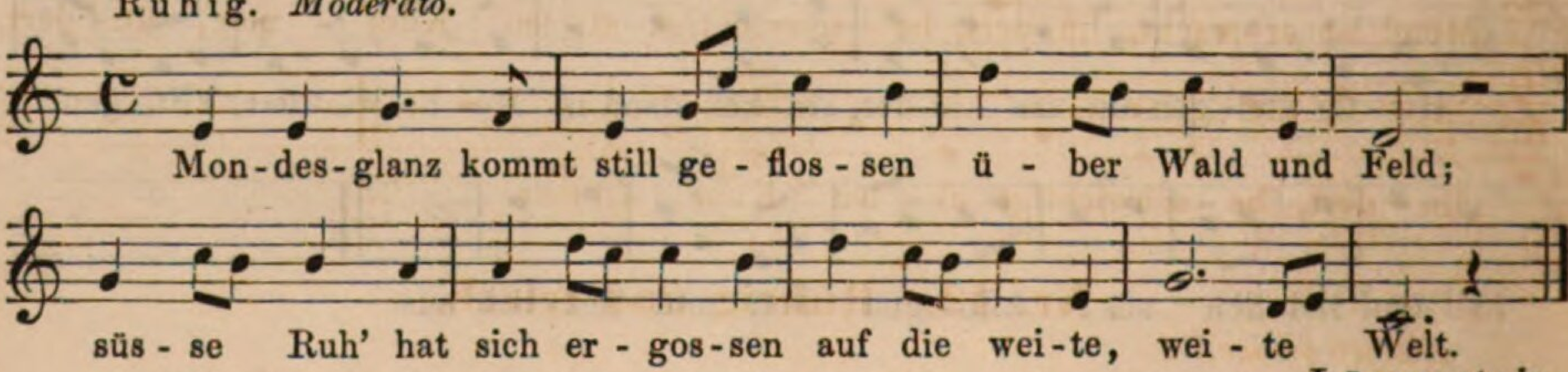
Nr. 7. Tanz.

Leicht.



Nr. 8.

Ruhig. *Moderato.*

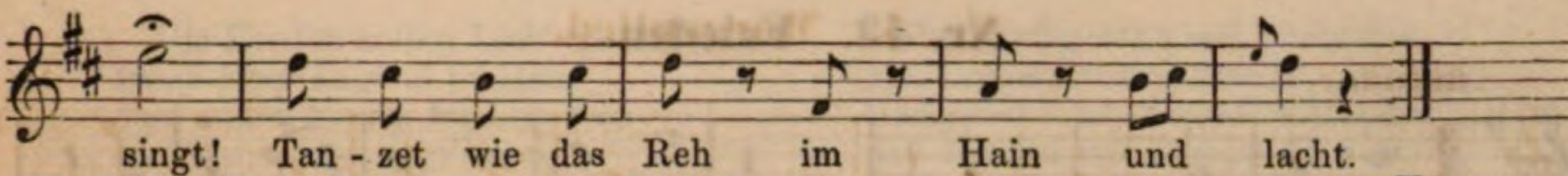


Löwenstein.

Nr. 9. Tanzlied.

Elastisch.





Voss.

Nr. 10. Andacht.

In mässiger Bewegung. *Moderato, quasi Andante.*



Nr. 11. Stille.

Andante.



Nr. 12. Rührig und frisch.

Allegro vivace.



Nr. 13. Frieden.

Andante.



Nr. 14. Abendlied.

Andantino.

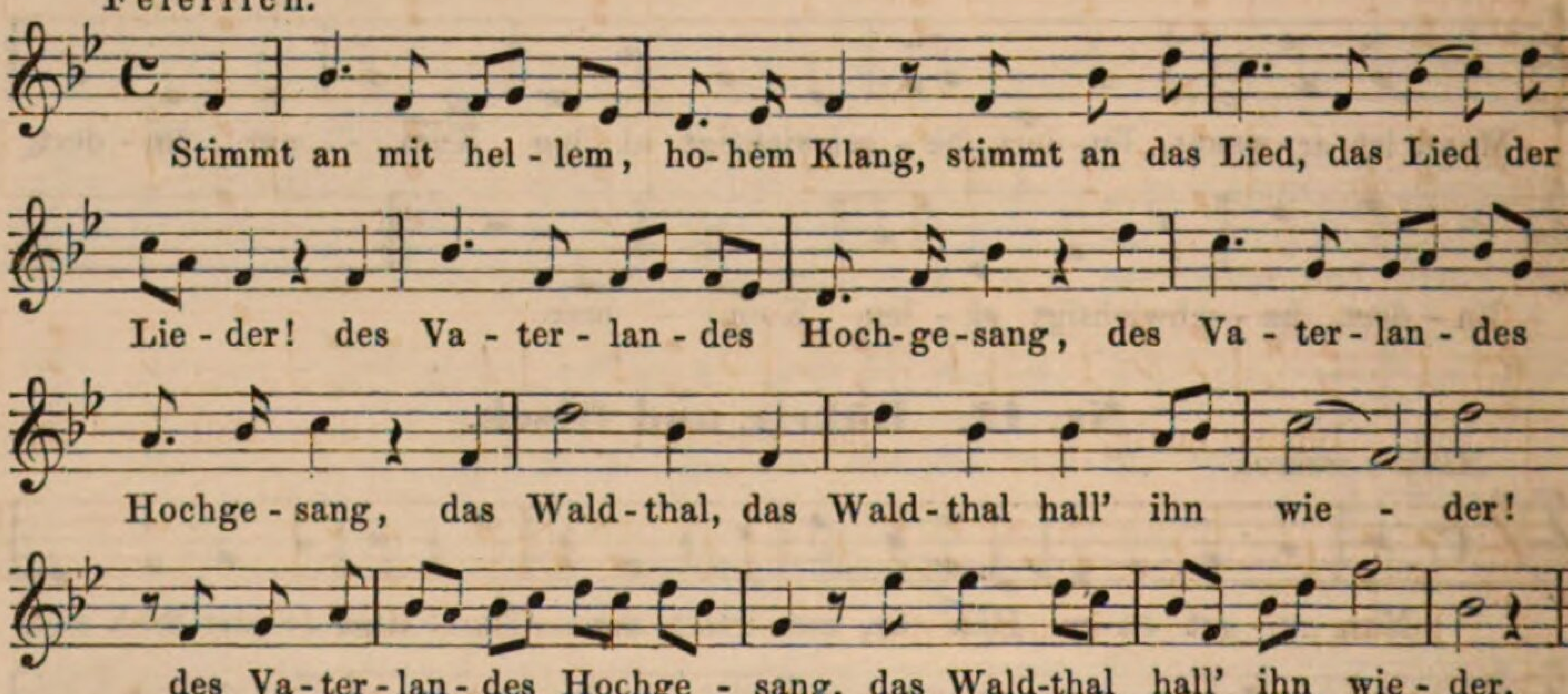


Und schaut um euch im Kreise,
Und schaut zum Himmel auf!
Wie zieht so traulich leise
Die dunkle Nacht herauf.

Löwenstein.

Nr. 15. Das deutsche Vaterland.

Feierlich.



Der alten Barden Vaterland, *)
Dem Vaterland der Treue,
Dir, niemals ausgesung'nes Land,
Dir weih'n wir uns auf's Neue.

Zur Ahnentugend wir uns weih'n,
Zum Schutz für deine Hütten;
Wir lieben deutsches Fröhlichsein
Und alte deutsche Sitten.

*) Diese Verse sind leicht zur Melodie einzurichten.

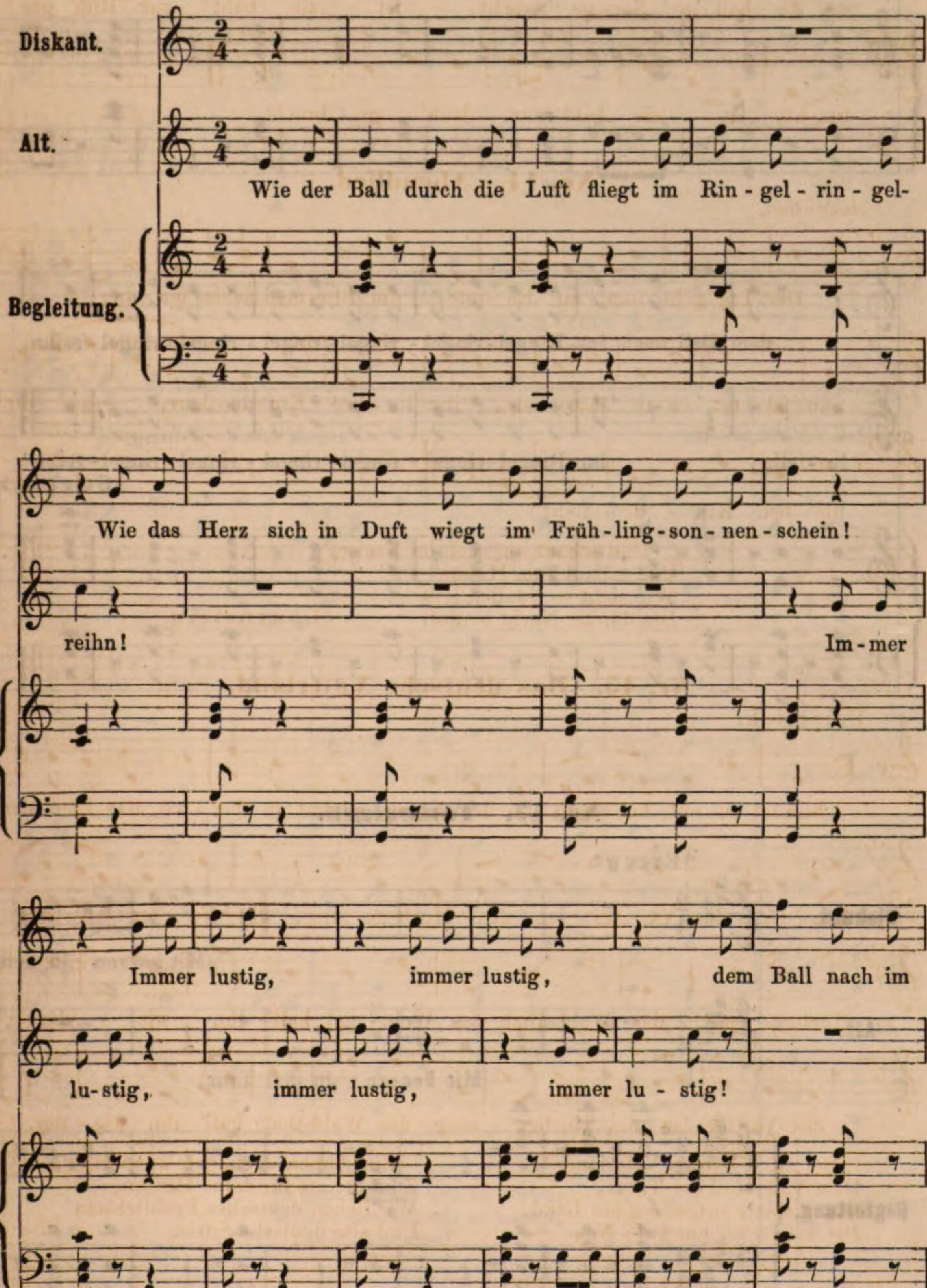
Die Barden sollen Lieb' und Wein,
Doch öfter Tugend preisen,
Und sollen biedre Männer sein
In Thaten und in Weisen.

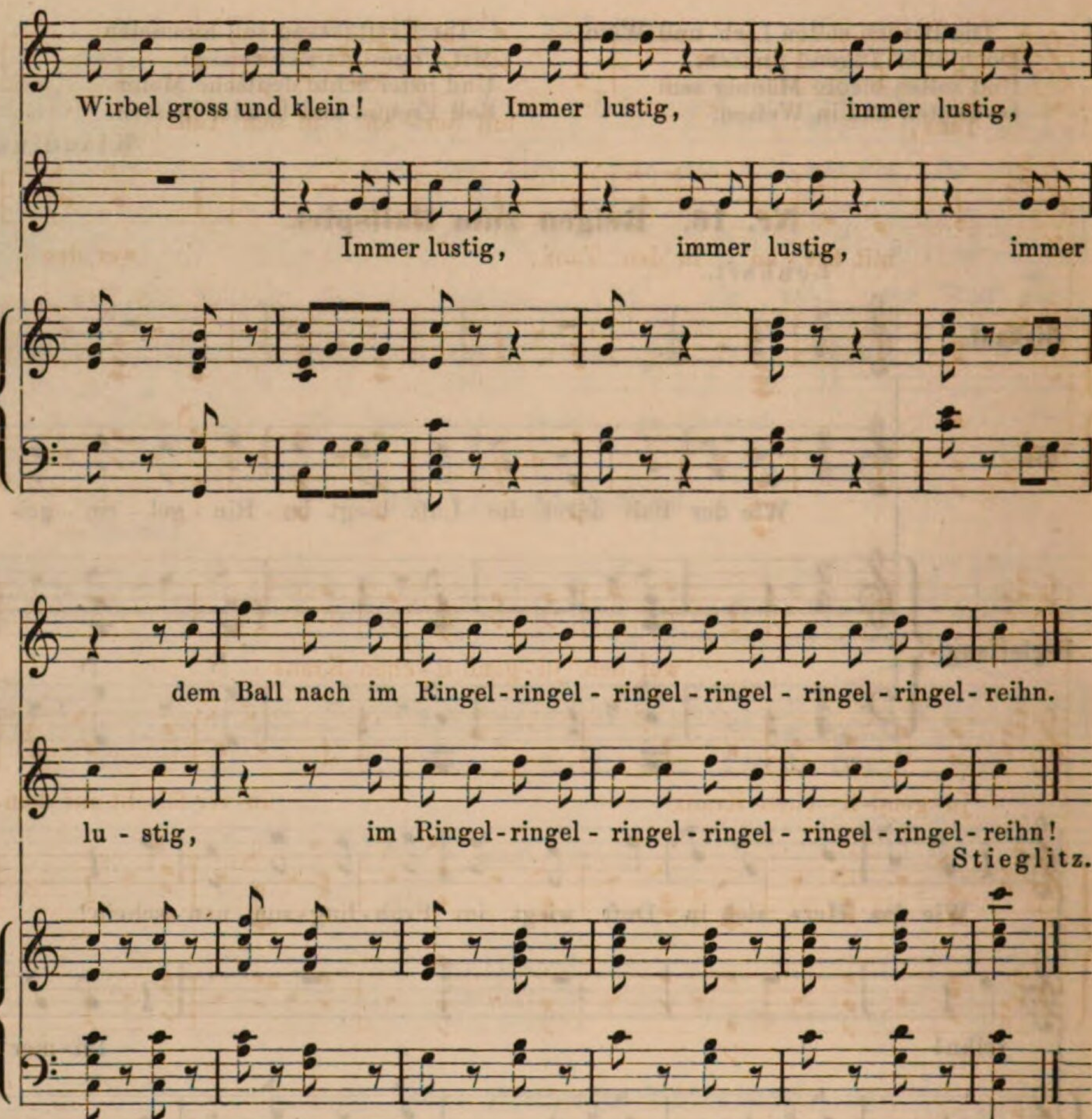
Ihr Kraftgesang soll himmelan
Mit Ungestüm sich reissen,
Und jeder ächte deutsche Mann
Soll Freund und Bruder heissen.

Klaudius.

Nr. 16. Reigen zum Ballspiel.

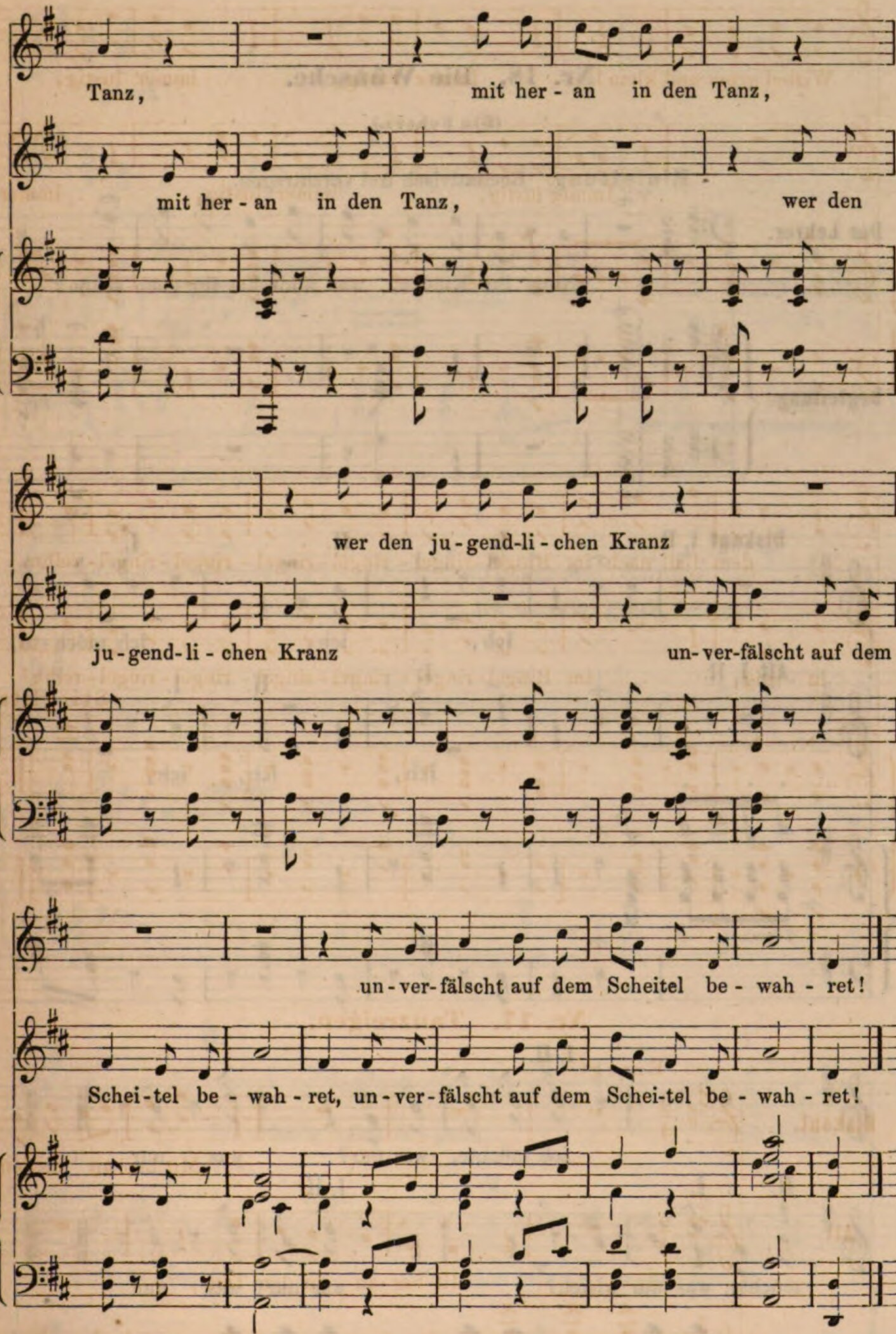
Lebhaft.





Nr. 17. Tanzreigen.





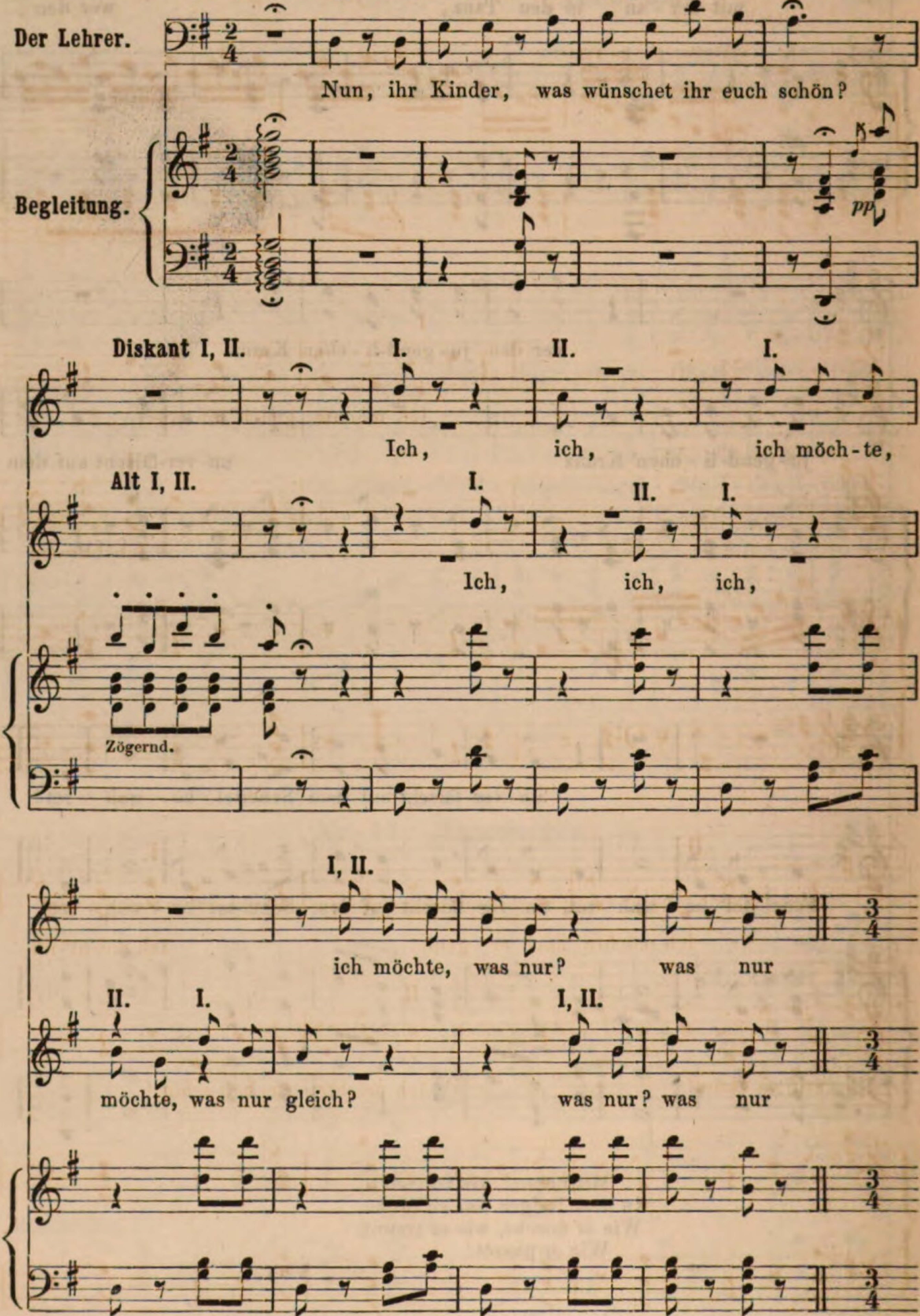
Mit heran! wir versteh'n,
In dem Reigen uns zu drehn,
Wie er mischt, wie er trennt,
Wie er paaret!

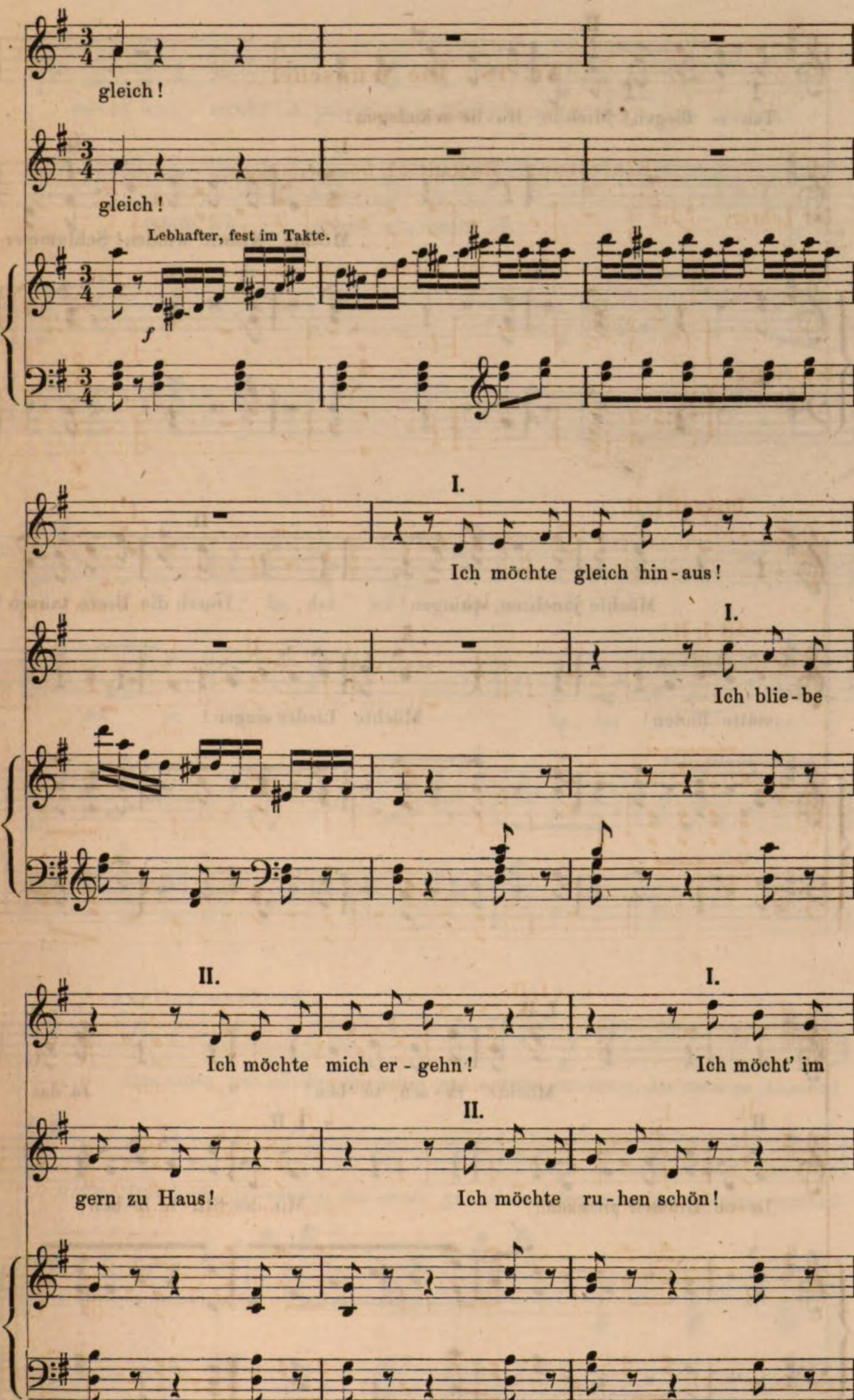
Voss.

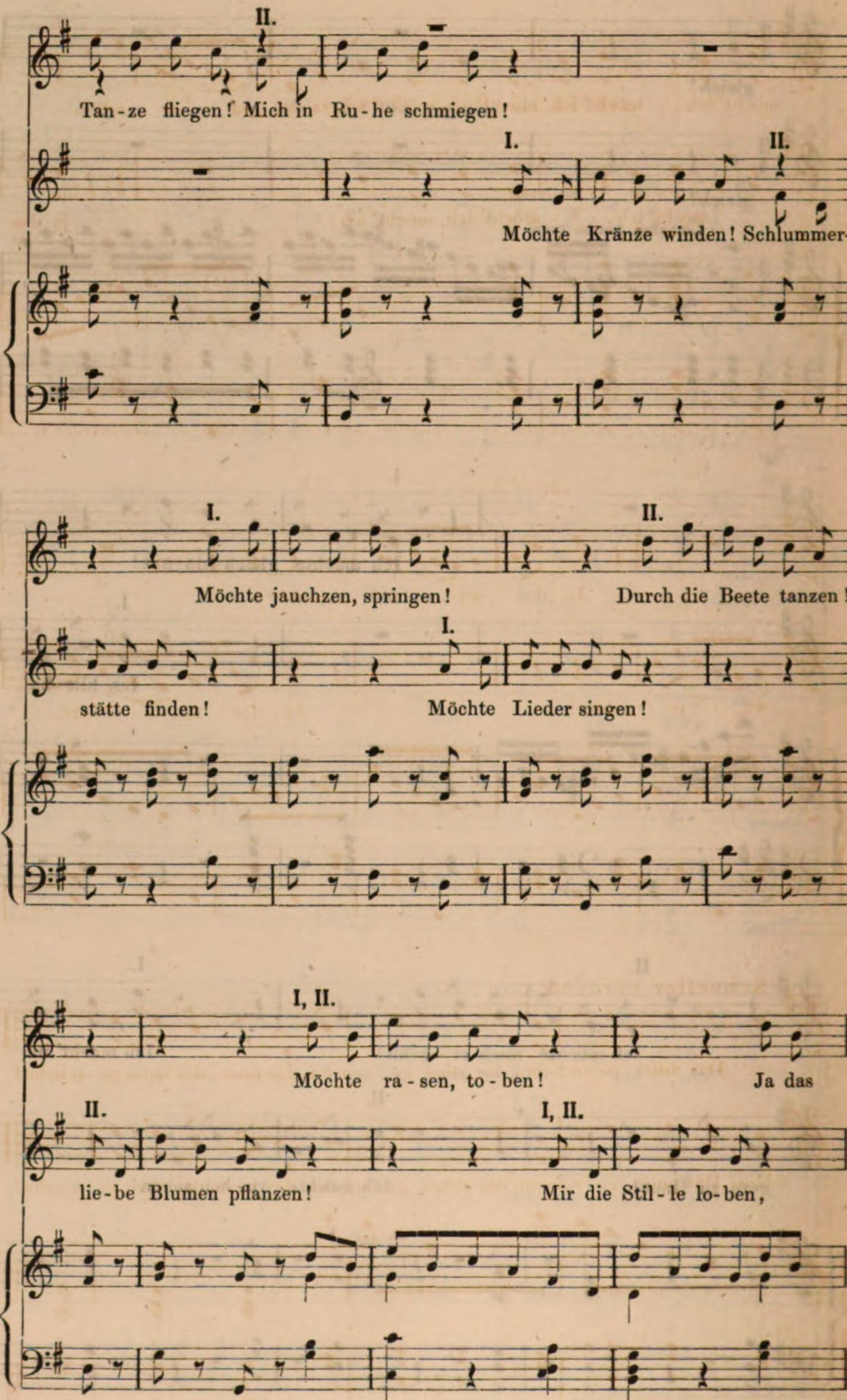
Nr. 18. Die Wünsche.

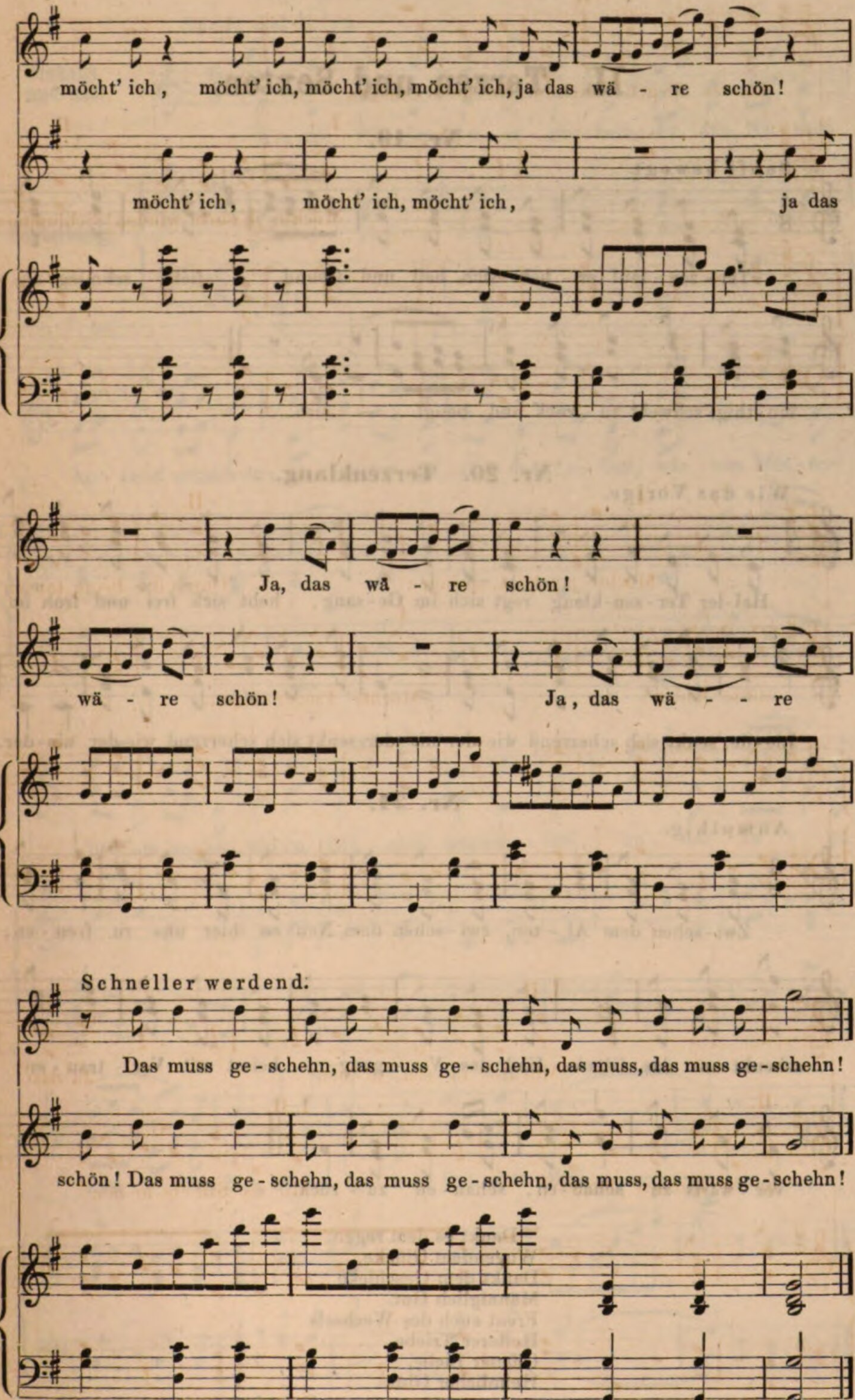
(Ein Scherz.)

Einleitung. Recitativisch frei vorzutragen.




gleich!
gleich!
Lebhafter, fest im Takte.
f
I.
Ich möchte gleich hin-aus!
I.
Ich blie-be
II.
Ich möchte mich er-gehn!
I.
Ich möcht' im
gern zu Haus!
II.
Ich möchte ru-hen schön!


II.
Tan-ze fliegen! Mich in Ru-he schmiegen!
I.
II.
Möchte Kränze winden! Schlummer-
I.
II.
Möchte jauchzen, springen!
Durch die Beete tanzen!
I.
stätte finden!
Möchte Lieder singen!
I, II.
Möchte ra-sen, to-ben!
Ja das
II.
I, II.
lie-be Blumen pflanzen!
Mir die Stil-le lo-ben,


möcht' ich, möcht' ich, möcht' ich, möcht' ich, ja das wä - re schön!
möcht' ich, möcht' ich, möcht' ich, ja das
Ja, das wä - re schön!
wä - re schön! Ja, das wä - - re
Schneller werdend.
Das muss ge - schehn, das muss ge - schehn, das muss, das muss ge - schehn!
schön! Das muss ge - schehn, das muss ge - schehn, das muss, das muss ge - schehn!

II. Terzen und Sexten.

Nr. 19.

Sanft bewegt.



Nr. 20. Terzenklang.

Wie das Vorige.



Nr. 21.

Anmuthig.

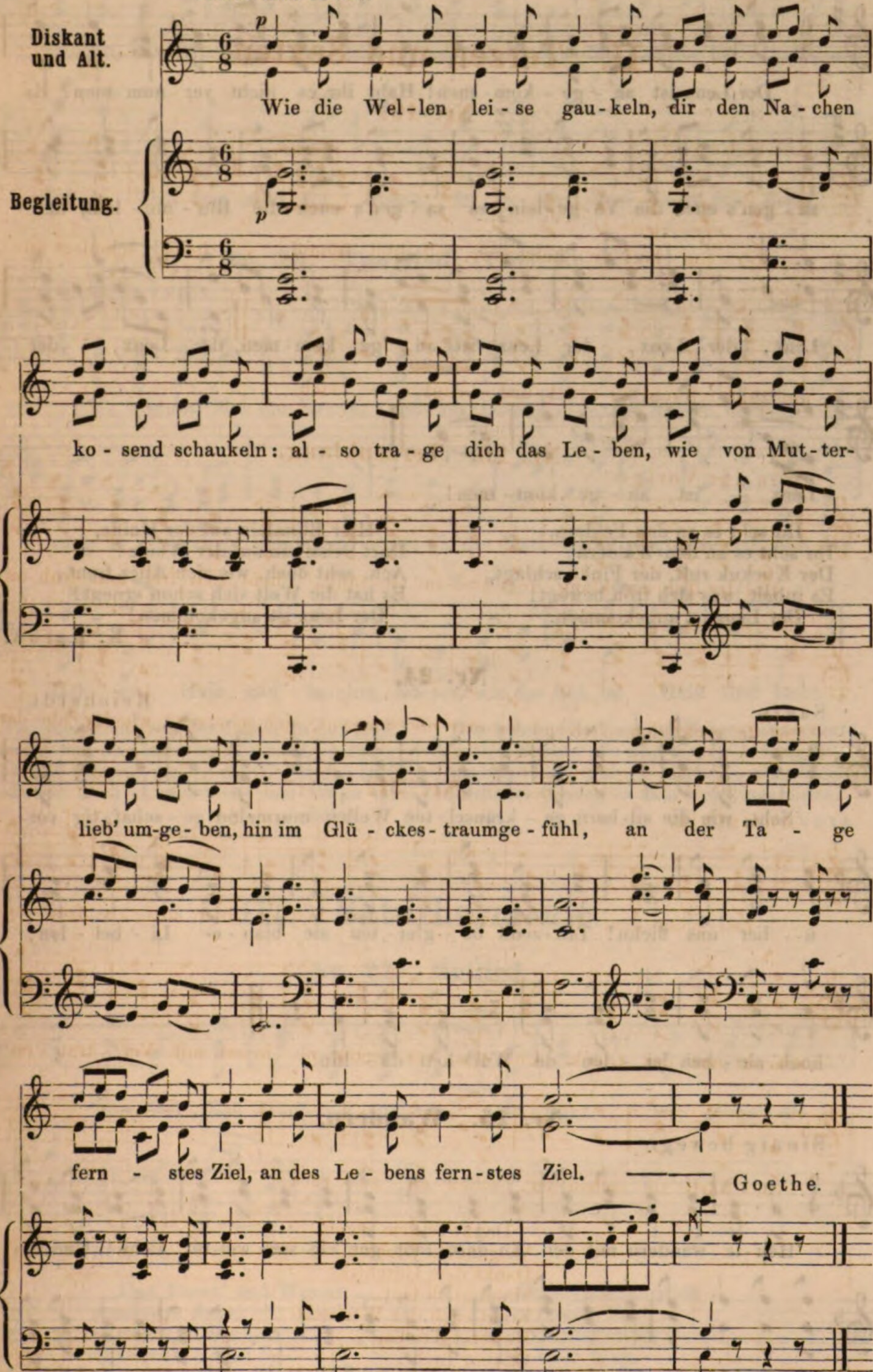


Dankt es dem regen
Wogendem Glücke,
Dankt dem Geschicke
Männiglich Gut.
Freut euch des Wechsels
Heiterer Triebe,
Offener Liebe,
Heimlicher Glut.

Goethe.

Nr. 22. Stiller Wunsch.

Sanft und leise.



Nr. 23. Lenzes Ankunft.

Gefällig.



Ihr seht es an den Feldern,
Ihr seht es an den Wäldern;
Der Kuckuk ruft, der Finke schlägt,
Es jubelt, was sich froh bewegt:
Der Lenz ist angekommen.

Hier Blümlein auf der Haide,
Dort Schäflein auf der Weide!
Ach, seht doch, wie sich Alles freut;
Es hat die Welt sich schon erneut!
Der Lenz ist angekommen!

K. Karow.

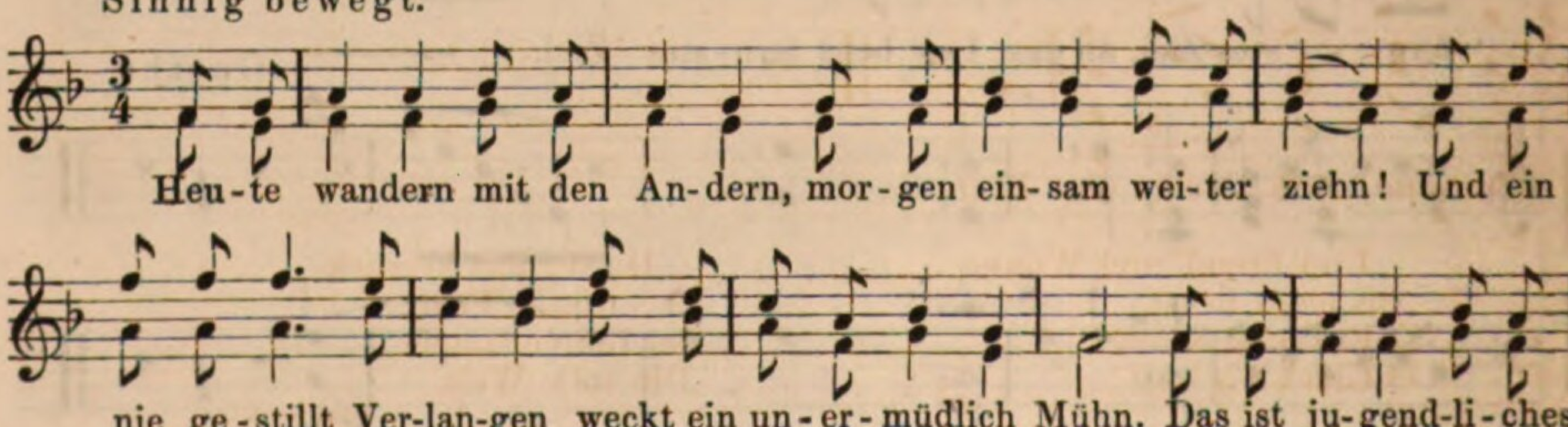
Nr. 24.

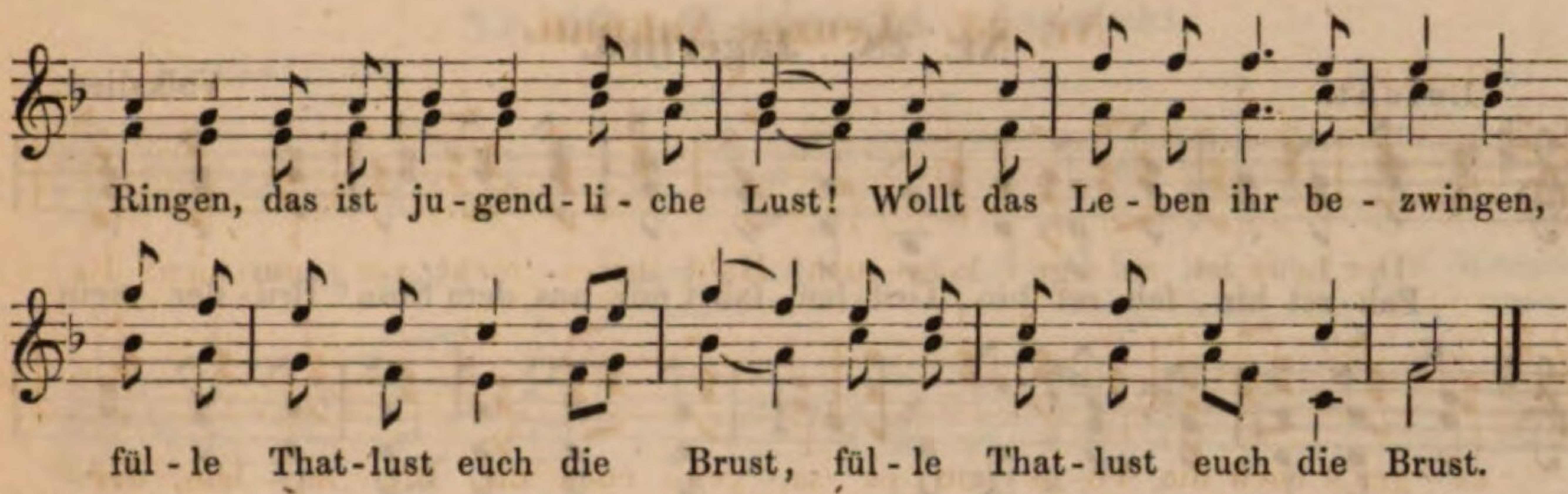
Sanft. Reichardt.



Nr. 25. Wandern.

Sinnig bewegt.





Nr. 26. Tanzlied. (Vergl. Nr. 9.)

Sanft bewegt.



Tanzmelodien, von der Lerch' in der Luft
Tönen, und im Hain von den Nachtigallen,
Tanzend verstreu'n auch die Blüten den Duft,
Tanzend noch entwehn sie dem Baum und fallen.

Rasch denn! Zu Tanz und Gesang uns ertönt!
Rascher Schalmei'n und ihr, helle Geigen!
Jünglinge hebt und die Mädchen verschönt
Fröhlicher Gesang in dem Frühlingsreigen.

Voss.

III. Naturharmonie.

Nr. 27. Mailied.



Und Freud' und Wonne
Aus jeder Brust,
O Erd' und Sonne!
O Glück! o Lust!

Du segnest herrlich
Das frische Feld,
Im Blütendampfe
Die volle Welt.

Goethe.

Nr. 28. Jägerlied.

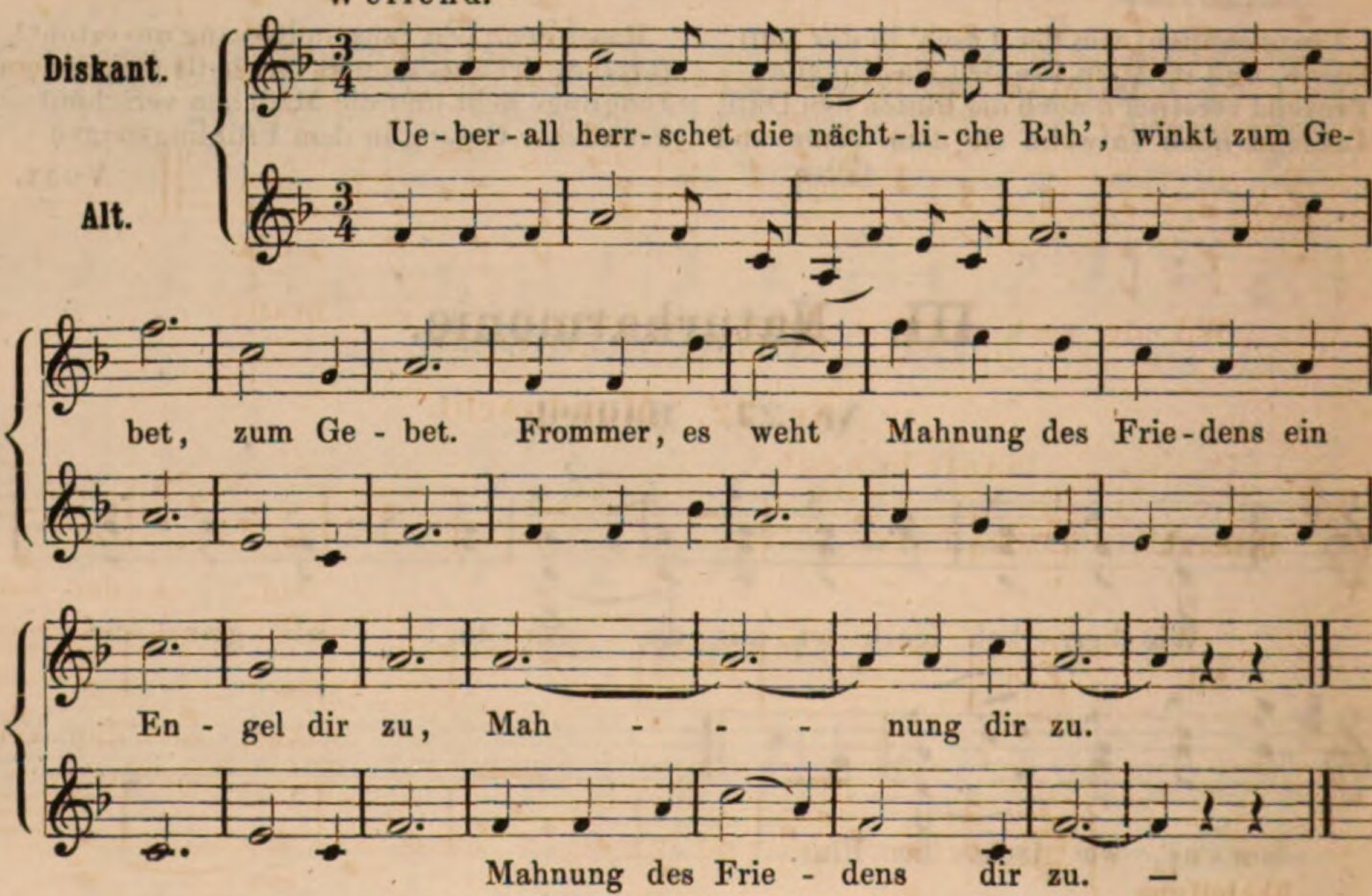
Leicht. Volkslied.



Kritisir'n,
Phantasir'n
Muss aus meinem Kopf marschir'n,
So man ras't,
Trarah blas't,
In dem Waldpalast.
Und ich sag's und bleib' dabei:
's leb' die edle Jägerei,
So im Wald,
Sich aufhalt,
Bis das Herz erkal't.

Nr. 29. Die Nacht.

Weilend.



Alles zerflossen in dunkle Gestalt,
Oben der Stern, —
Ahn'st du den Herrn,
Welcher die schlummernden Gärten durchwallt?

Heyden.

Nr. 30. Waldnacht. Jagdlust.



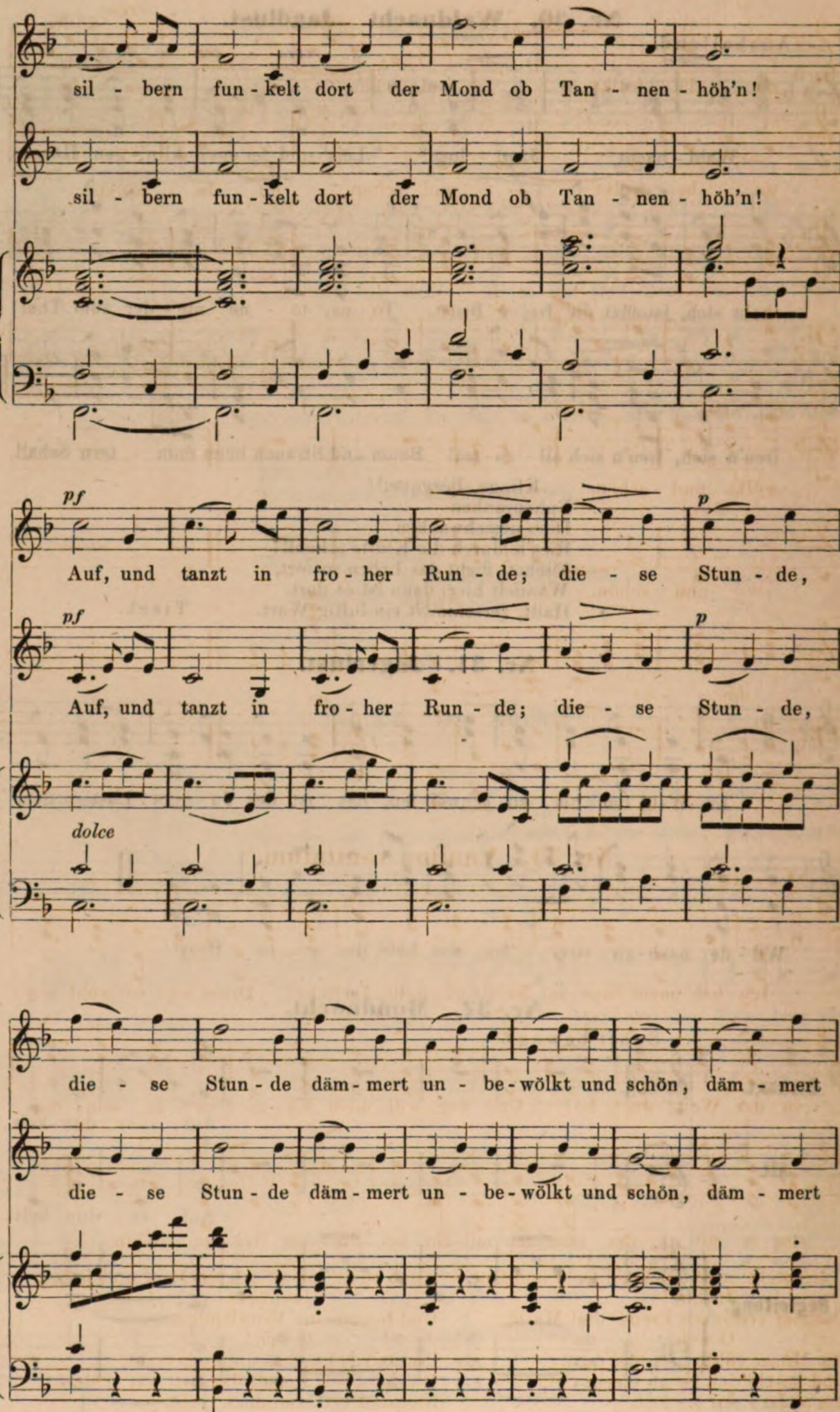
Klinge, Bergquell!
Epheuranken
Dich umschwanken,
Ries'le durch die Klüfte schnell!
Fliehet, flieht das Leben so fort,
Wandelt hier, dann ist es dort,
Hallt, zerschmilzt ein luftig Wort. Tieck.

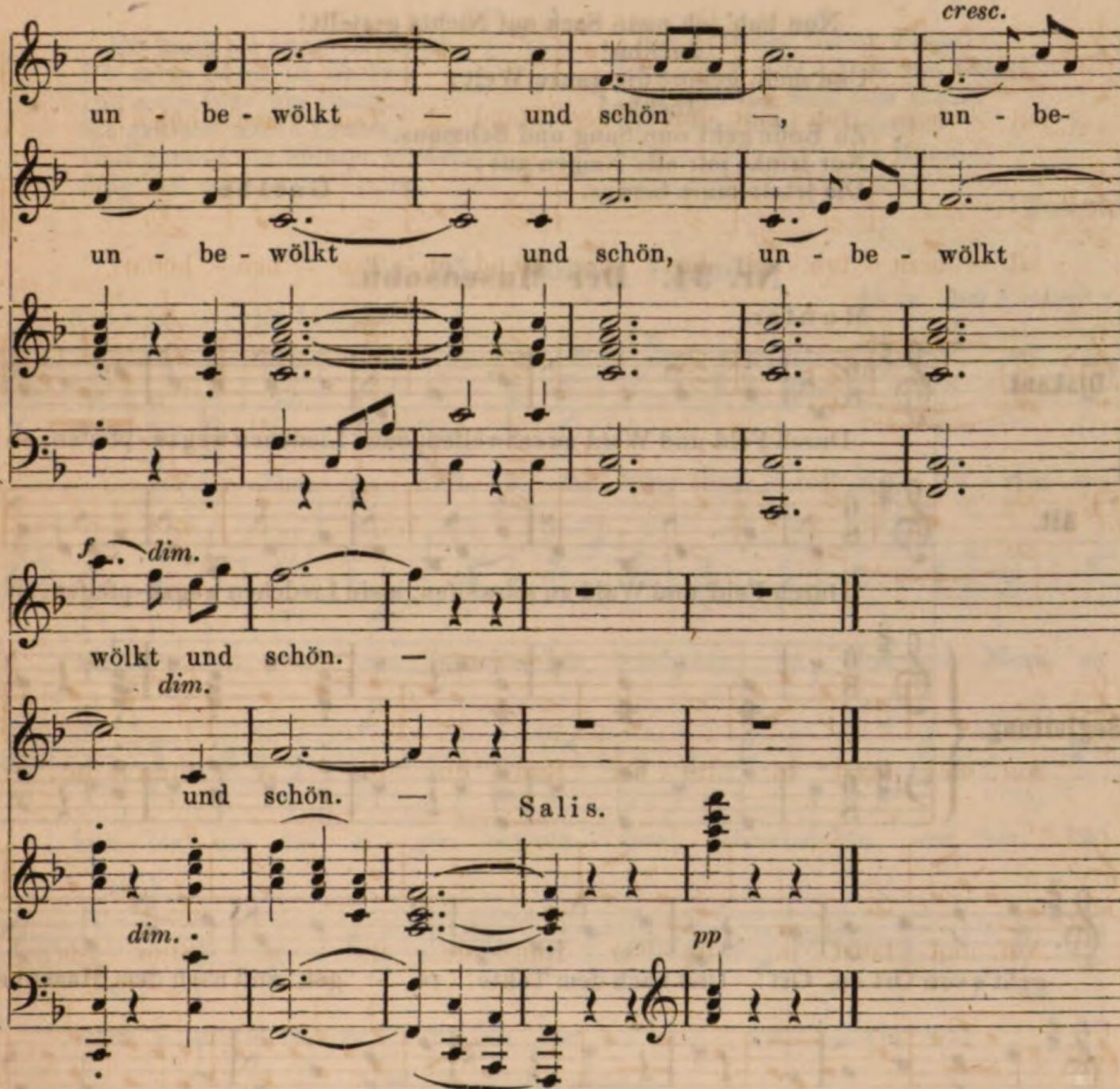
Nr. 31. Jägerlust.



Nr. 32. Mondnacht.




sil - bern fun - kelt dort der Mond ob Tan - nen - höh'n!
sil - bern fun - kelt dort der Mond ob Tan - nen - höh'n!
pf
Auf, und tanzt in fro - her Run - de; die - se Stun - de,
pf
Auf, und tanzt in fro - her Run - de; die - se Stun - de,
p
dolce
die - se Stun - de däm - mert un - be - wölkt und schön, däm - mert
die - se Stun - de däm - mert un - be - wölkt und schön, däm - mert



Salis.

Nr. 33. Vanitas vanitatum.



Ich stellt' mein Sach auf Geld und Gut,
Juchhe!
Darüber verlor ich Freud' und Muth,
O weh!
Die Münze rollte hier und dort,
Und hascht' ich sie an einem Ort,
Am andern war sie fort.

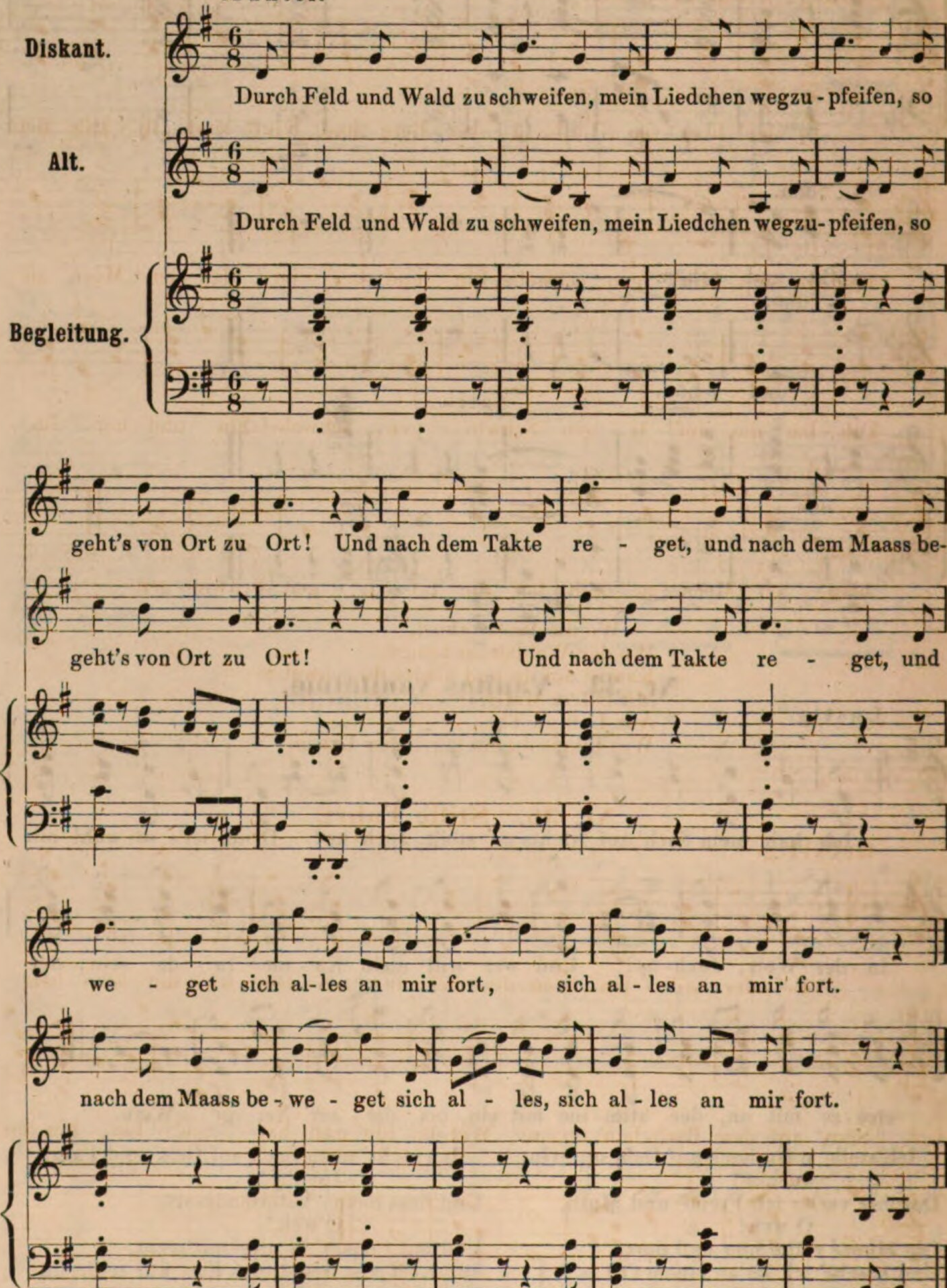
Ich stellt' mein Sach auf Reis' und Fahrt,
Juchhe!
Und liess meine Vaterlandesart;
O weh!
Und mir behagt' es nirgends recht,
Die Kost war fremd, das Bett war schlecht,
Niemand verstand mich recht.

Nun hab' ich mein Sach auf Nichts gestellt!
Juchhe!
Und mein gehört die ganze Welt;
Juchhe!
Zu Ende geht nun Sang und Schmaus.
Nur trinkt mir alle Neigen aus;
Die letzte muss heraus.

Goethe.

Nr. 34. Der Musensohn.

Munter.



Ich kann sie kaum erwarten
Die erste Blum' im Garten,
Die erste Blüt' am Baum.
Sie grüssen meine Lieder,
Und kommt der Winter wieder,
Sing' ich noch jenen Traum.

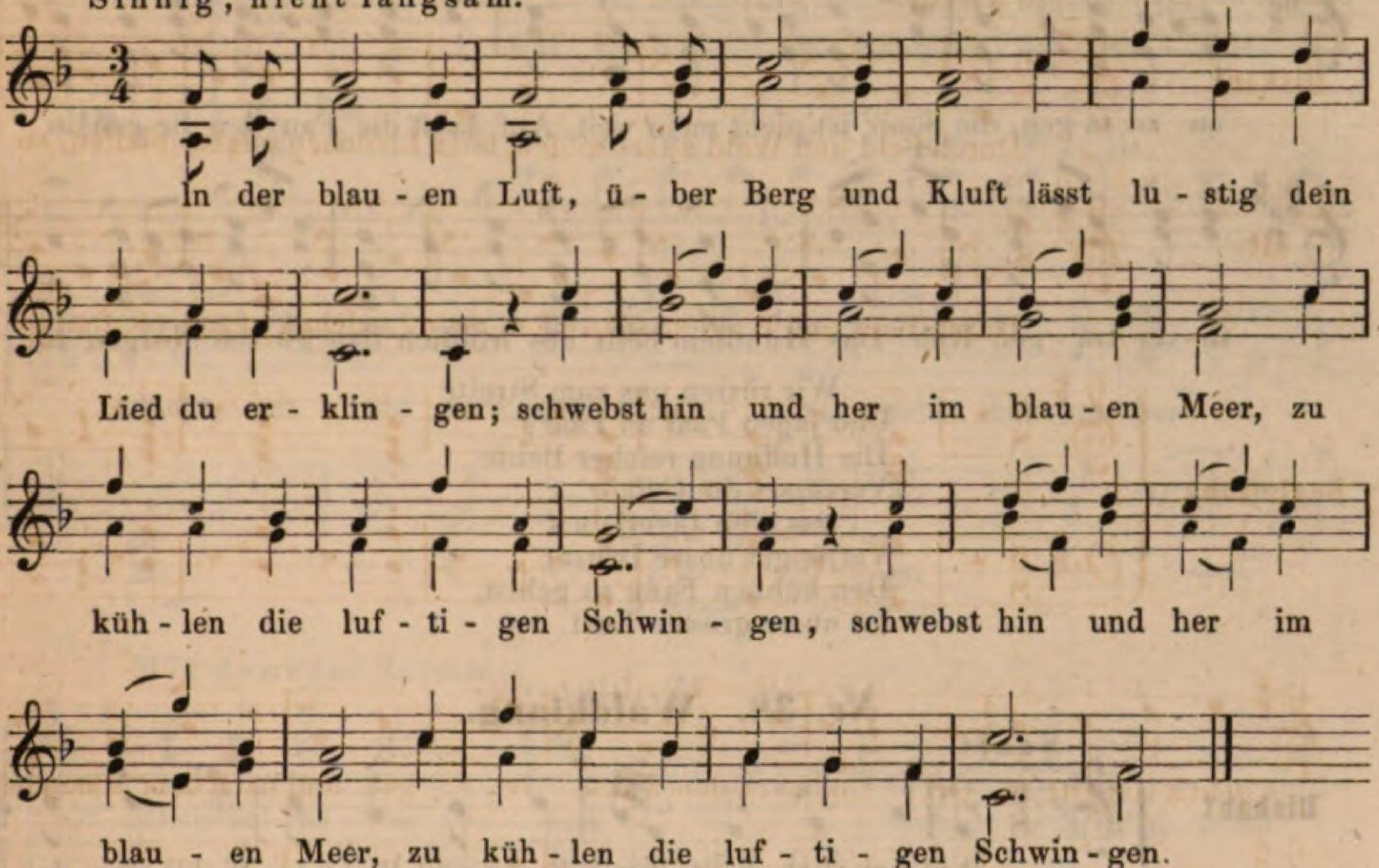
Ihr gebt den Säften Flügel
Und treibt durch Thal und Hügel
Den Liebling weit vom Haus.
Ihr lieben holden Musen,
Wann ruh' ich ihr am Busen
Auch endlich wieder aus?

Goethe.

Nr. 35. Vogels Freude.

(Aus „200 Lieder".)

Sinnig, nicht langsam.



Wo die Wolke saust,
Wo der Waldstrom hraust,
Kannst auf du und nieder du schweben;
Mit einem Mal
Aus Luft zu Thal,
Was führst du ein herrliches Leben.

Nr. 36. Stille Fahrt.

Gefällig.



C. Mühlbach-Mundt.

Nr. 37. Jägerleben.

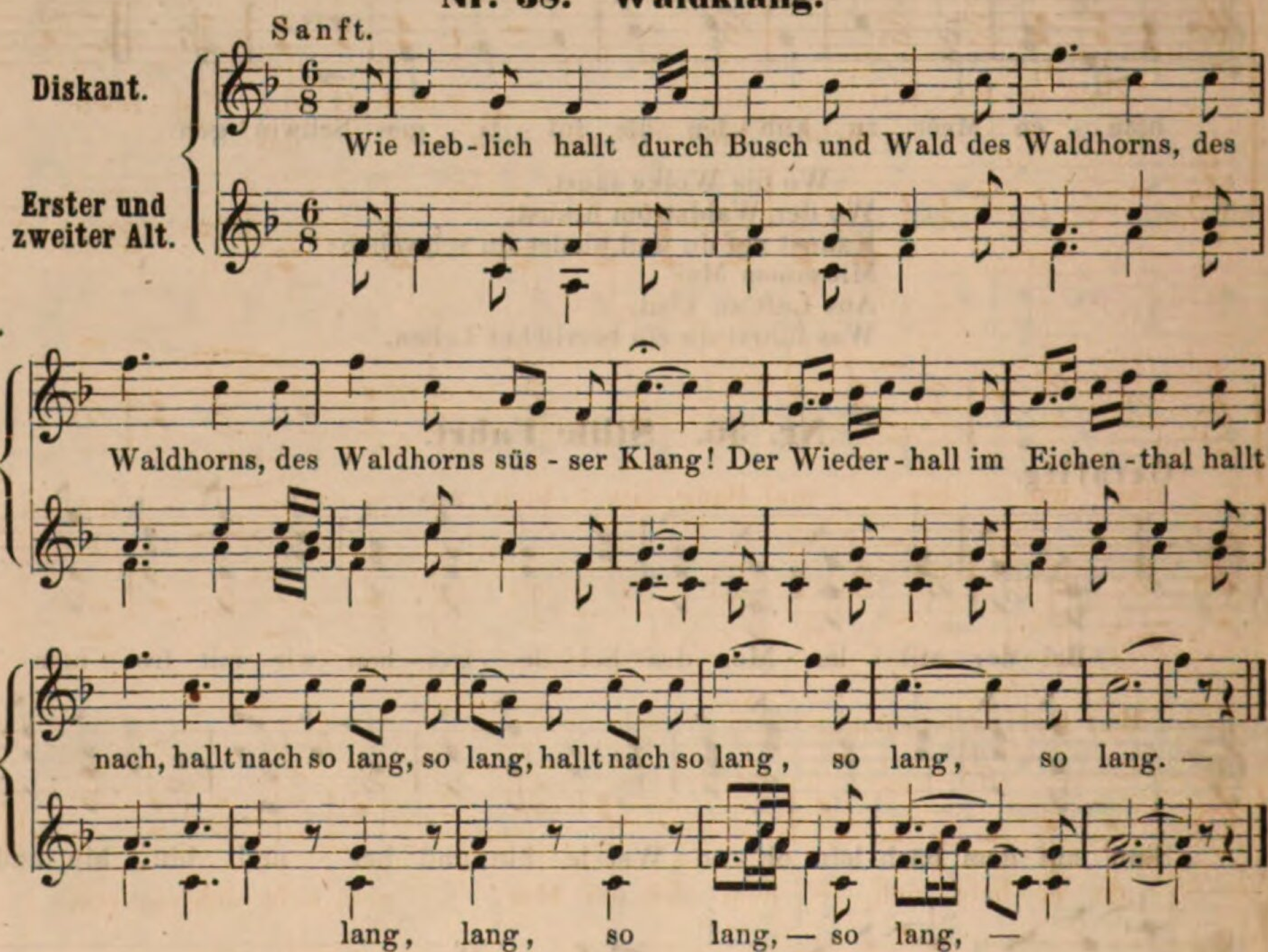
Nicht geschwind.

Volkslied.



Wir rüsten uns zum Streite
Und jagen Paar an Paar;
Die Hoffnung reicher Beute
Versüsset die Gefahr
Das edle Jägerleben
Verjünget unsre Brust;
Den kühnen Fang zu geben,
Ist unsre grösste Lust.

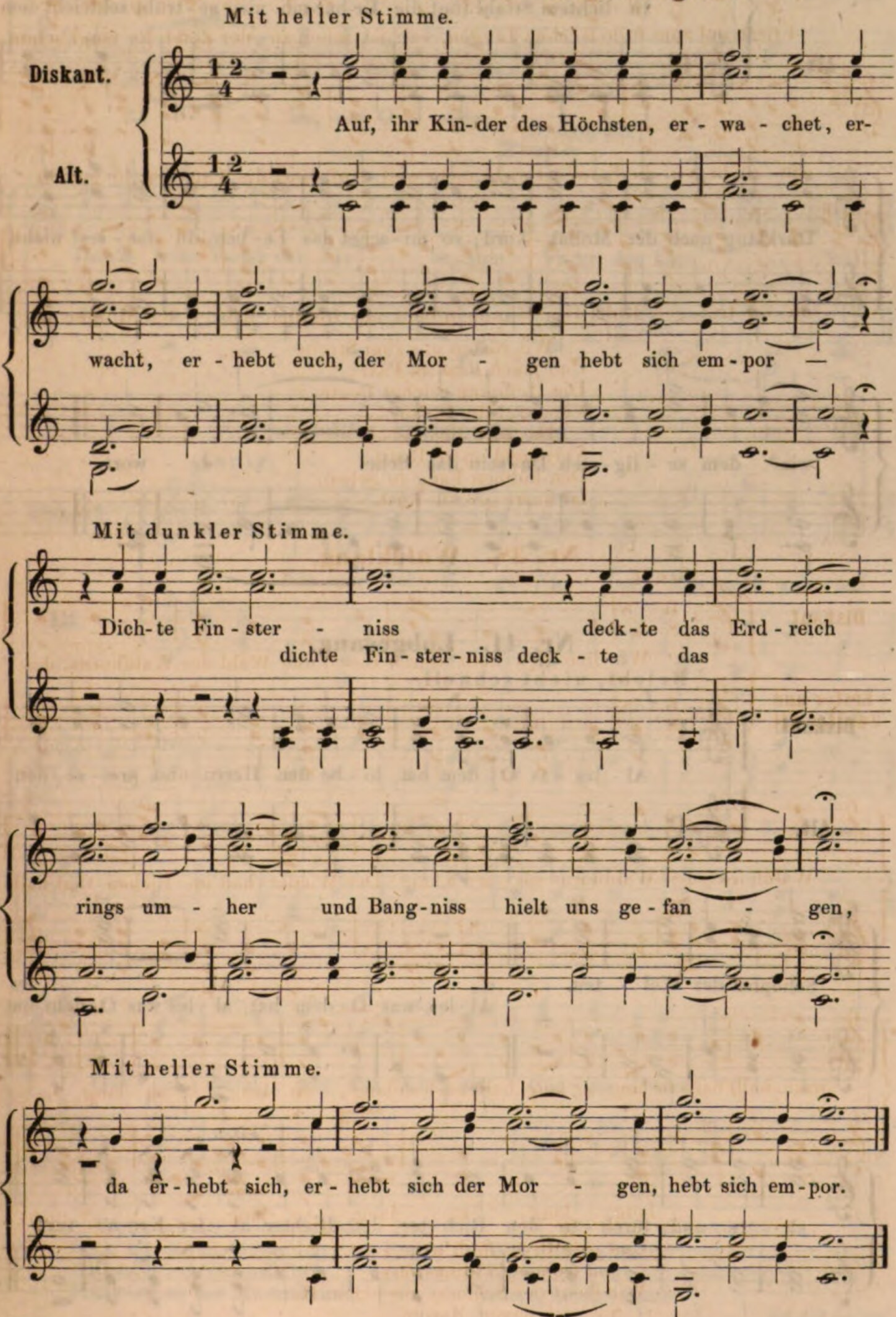
Nr. 38. Waldklang.



Und jede Brust fühlt neue Lust
Am frohen Zwillingston;
Wie flieht der Schmerz aus jedem Herz
Sogleich davon, davon.

IV. Die ersten Harmonien.

Nr. 39. Aus dem Kloster. Früh Morgens.



Nr. 40. Denkspruch.



Nr. 41. Lobgesang.





42. Mutter Natur.



Wenn ich dann ermüdet bin,
Sink' ich dir am Busen hin,
Athme süsse Himmelslust,
Hangend an der Mutterbrust.

Ach, mir ist so wohl bei dir!
Will dich lieben für und für.
Lass mich gehn auf deiner Spur,
Süsse, heilige Natur.

Stollberg.

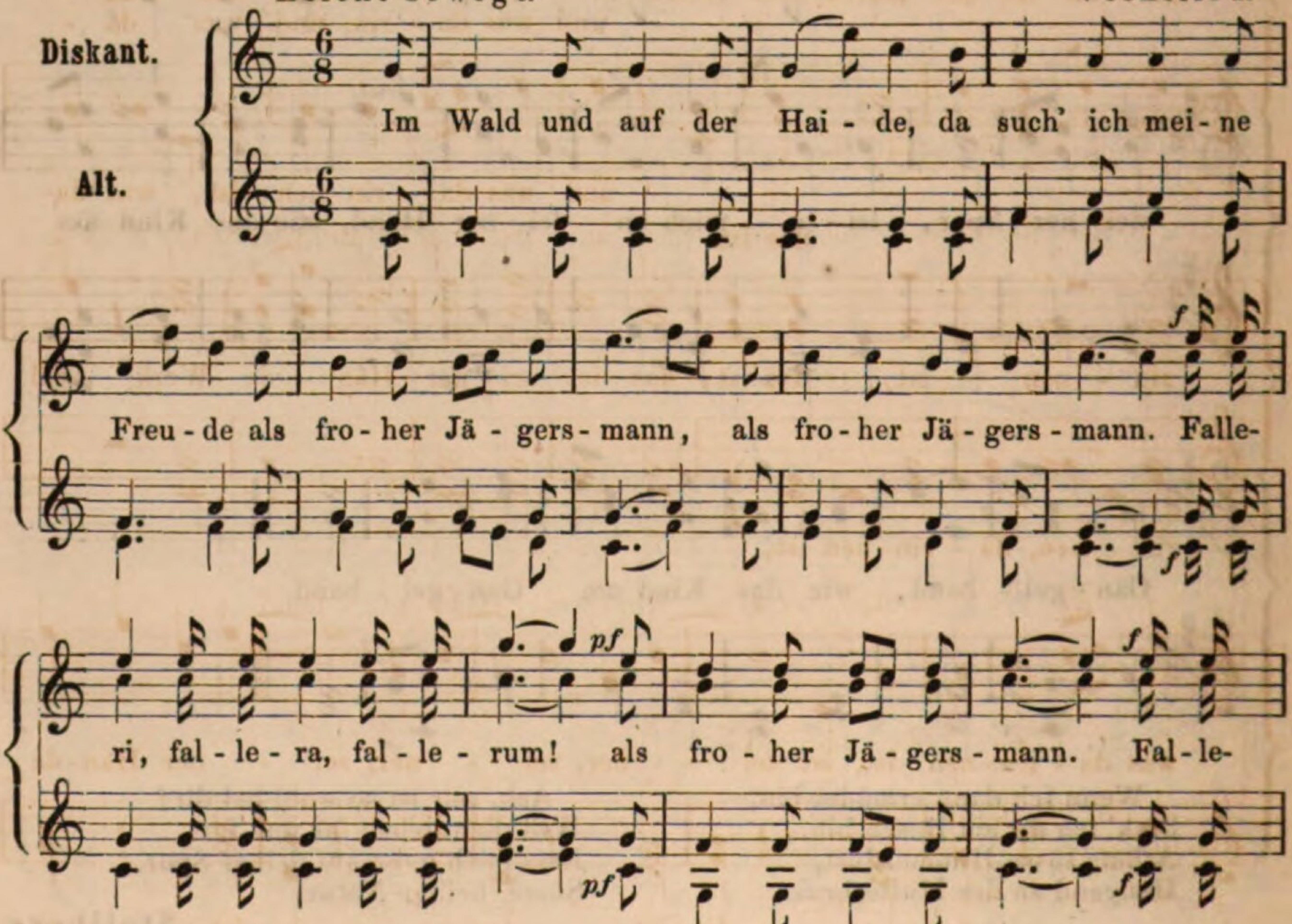
Nr. 43. Bitten.

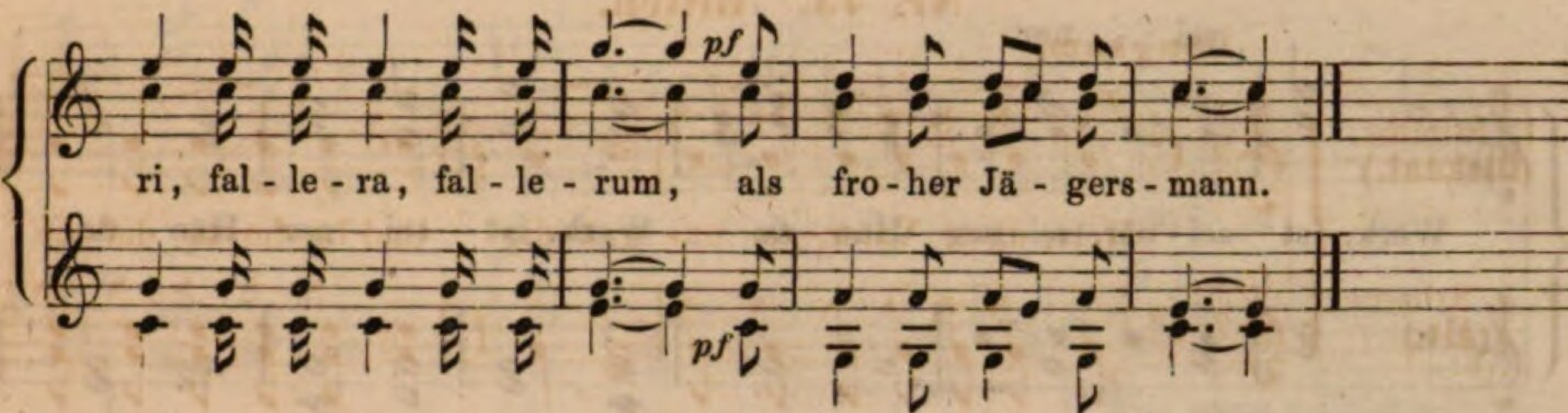
Langsam.



Nr. 44. Jägers Lust.

Leicht bewegt. Volkslied.





Die Forst' in Treu zu pflegen,
Das Wildpret zu erlegen,
Hab' meine Freud' daran,
Hab' meine Freud' daran.
Falleri! u. s. w.

Nr. 45. Verkündigung.




sei - ner
Werk, ist sei - ner, sei - ner Hän - de Werk, ist sei - ner Hän - de
Werk, ist sei - ner
Werk, ist sei - ner Hän - de Werk, ist sein Werk.

Nr. 46.

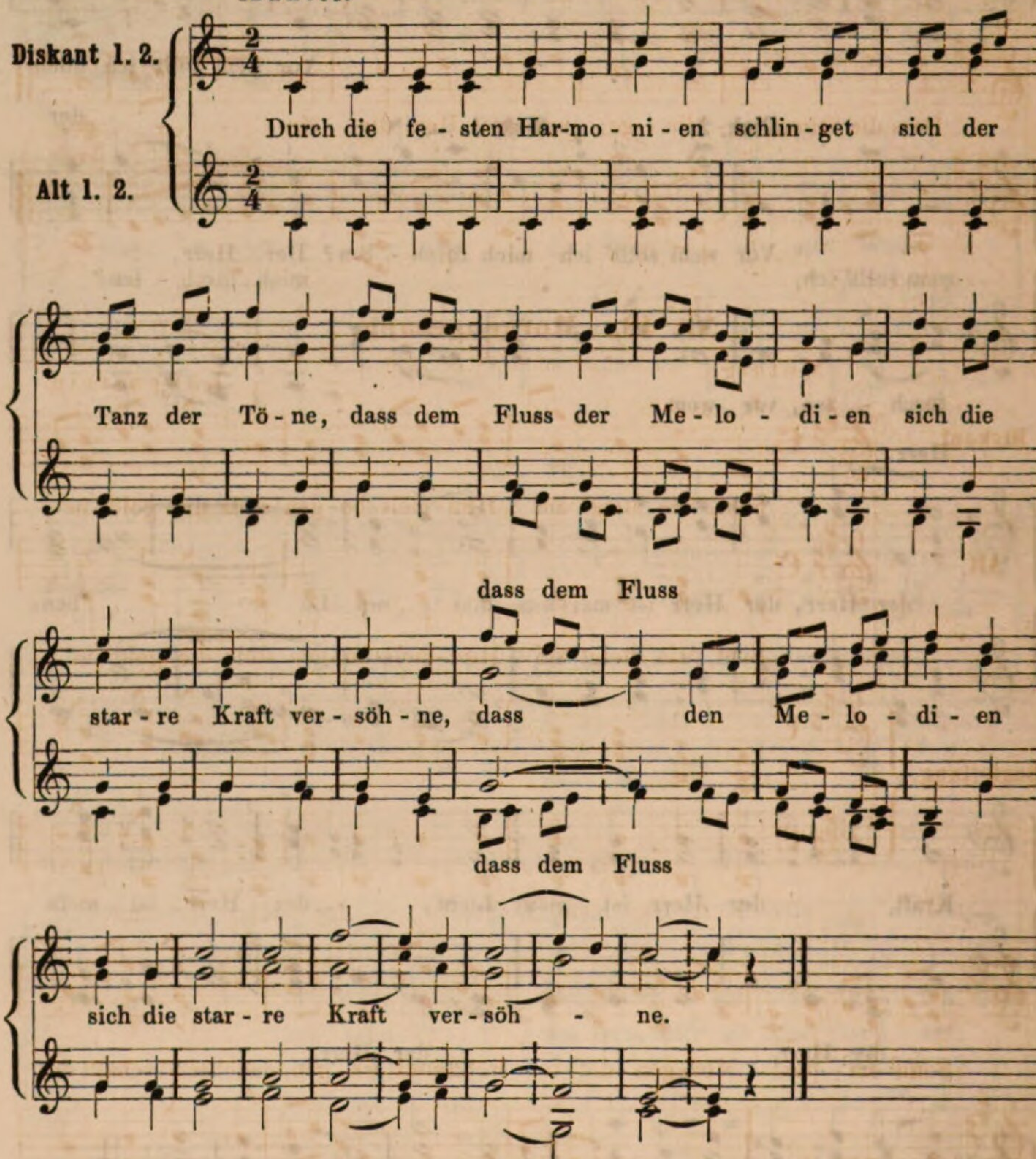

Andächtig bewegt.
Diskant.
Alt.
vor
Der Herr ist mein Licht, mein Licht und mein Heil;
wem sollt' ich mich fürch - ten, vor wem sollt' ich
vor wem sollt' ich mich fürch - ten, mich fürch - ten, mich
vor wem, vor wem sollt' ich mich fürch - ten,
fürch - ten? mich fürch - ten? Der Herr ist
Vor wem sollt' ich


p
mei - nes Le - bens Kraft, mei - nes Le - bens Kraft.
Alt 1.
Alt 2.
Vor
p
Vor wem sollt' ich mich
Disk. 2.
Disk. 1.
der
Vor wem sollt' ich mich fürch - ten? Der Herr,
wem sollt' ich,
mich fürch - ten?
fürch - ten, vor wem
Herr,
der Herr, der Herr ist mei - nes, mei - nes Le - - bens
Kraft, der Herr ist mein Licht, der Herr ist mein
der Herr,
der Herr,
Licht und mein Heil, mei - nes Le - bens Kraft der Herr!

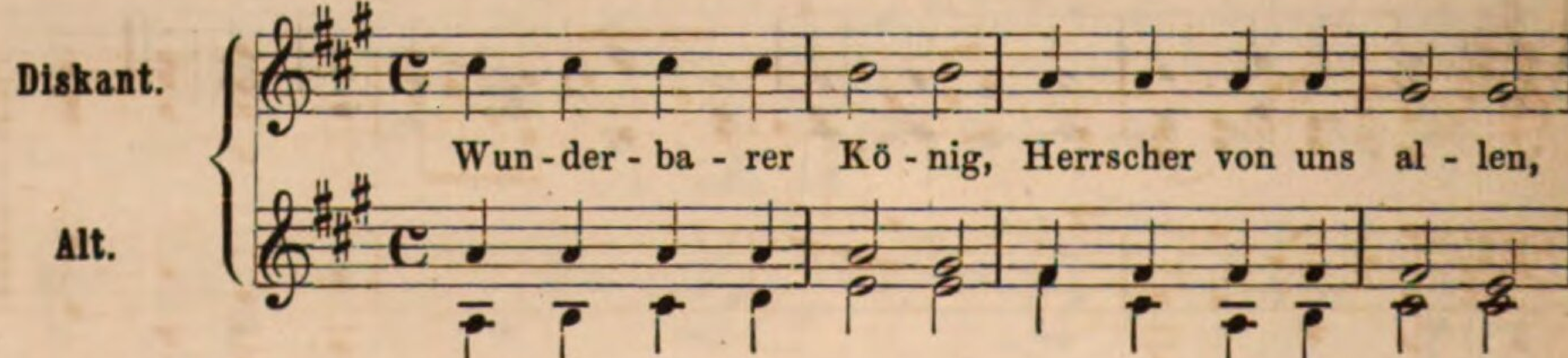
V. Harmoniefreie Töne innerhalb der Tonleiter.

Nr. 47. Beschreibung.

Munter.



Nr. 48. Choral.

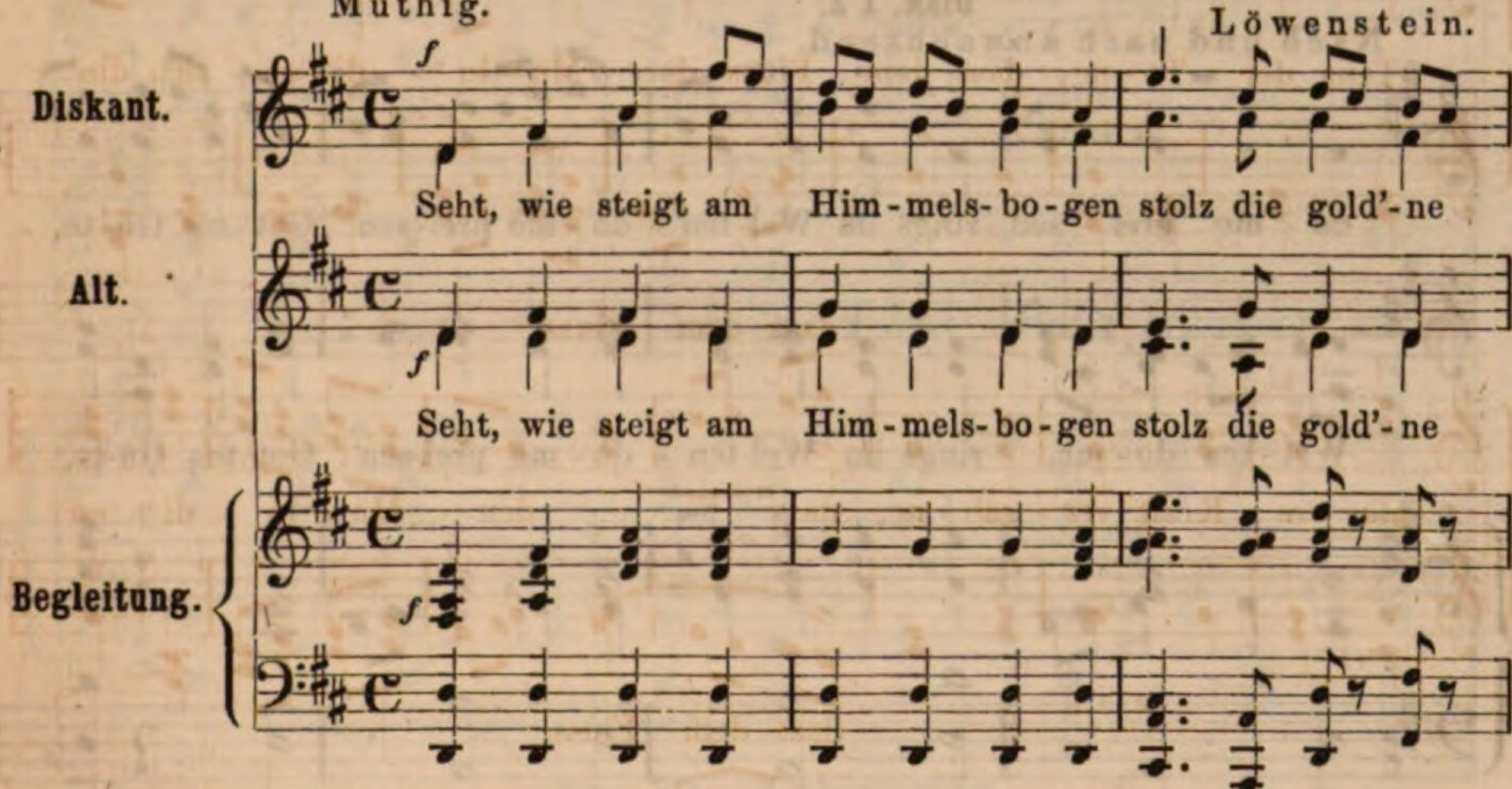


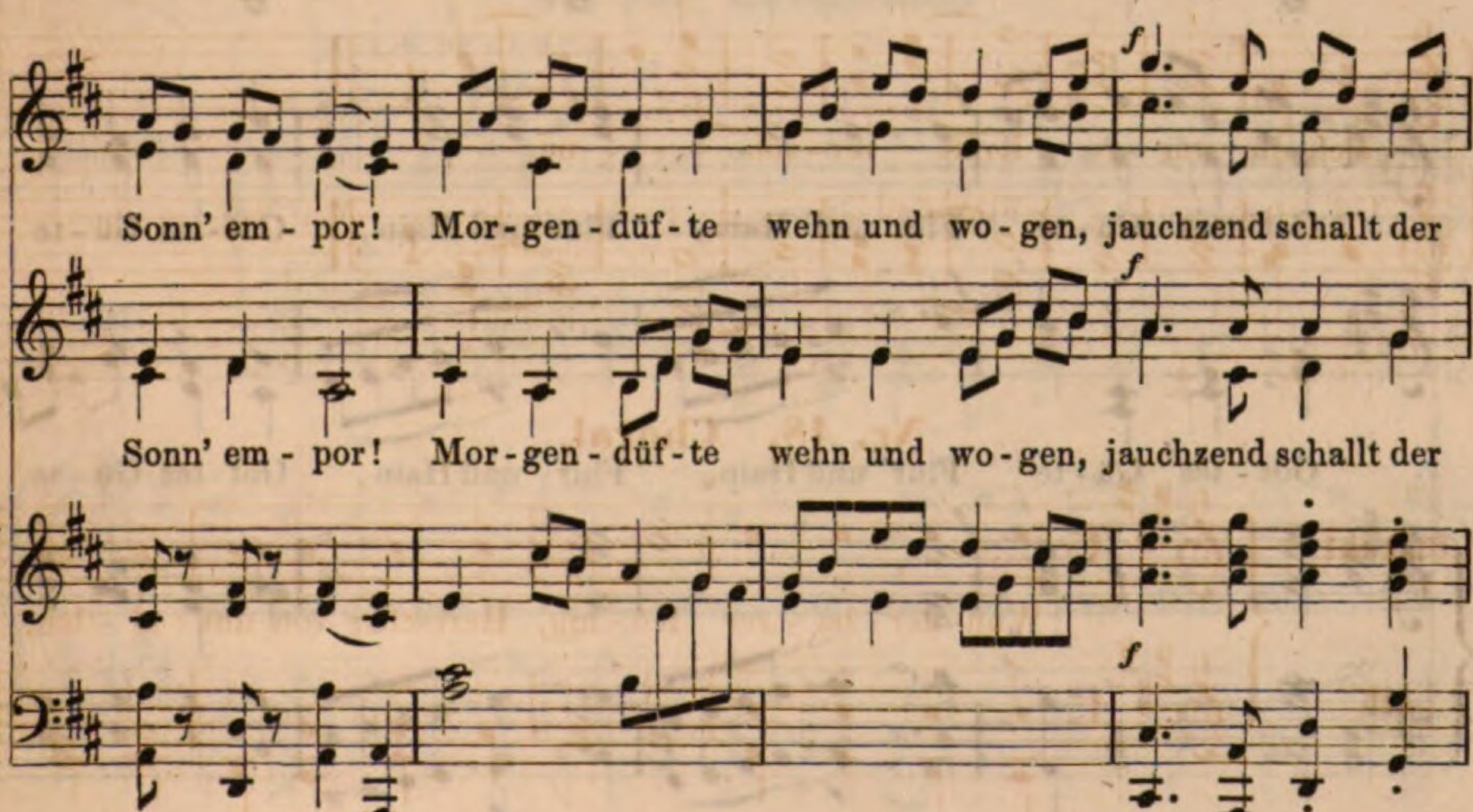


Nr. 49. Morgengesang.

Muthig.

Löwenstein.





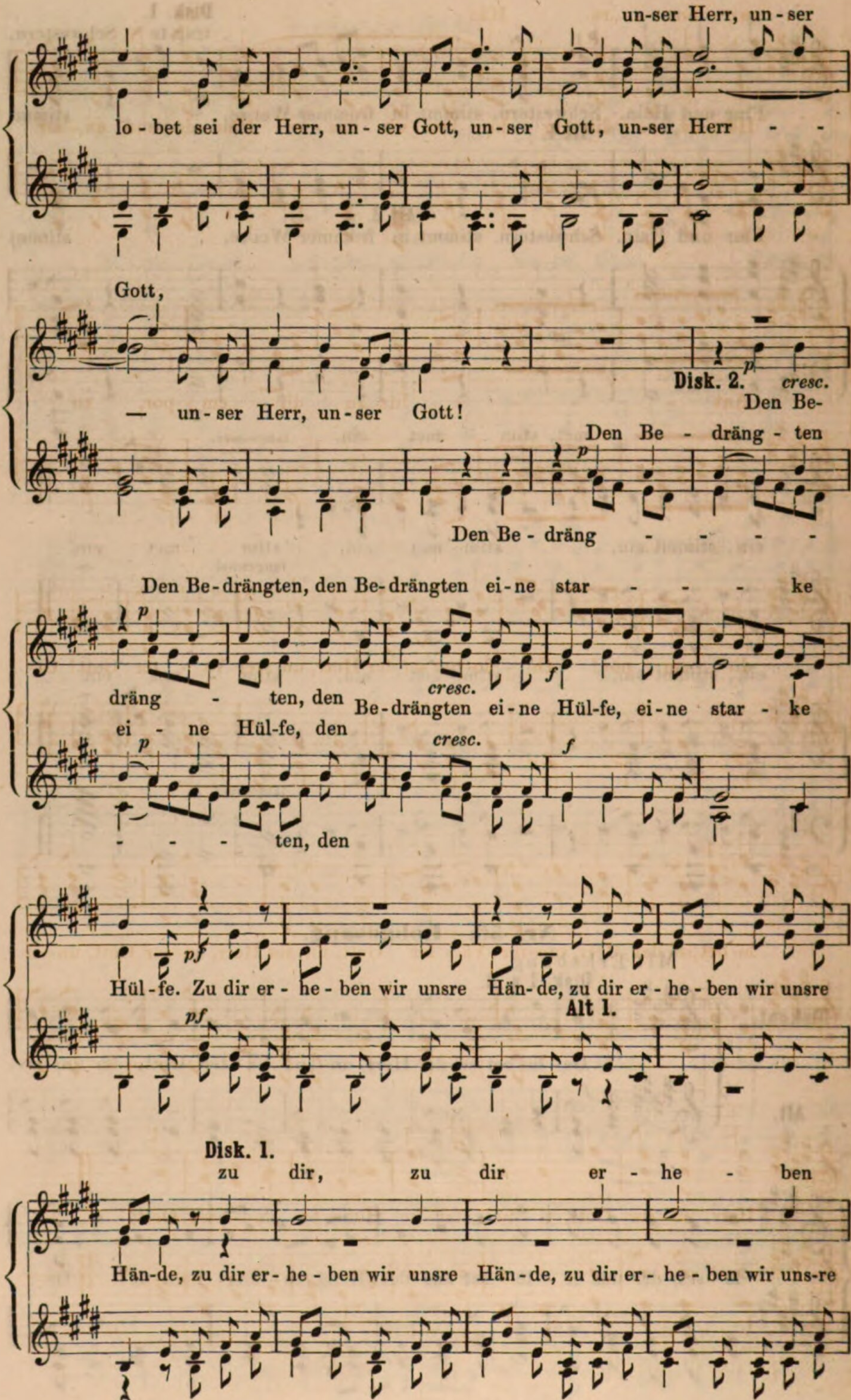

jauchzend schallt der
Disk. 2.
Vö - gel Chor, schallt der Vö - gel Chor. Rings im Wel - ten-
Vö - gel Chor, jauchzend schallt der Vö - gel Chor. Rings im
Disk. 1 2.
Nach und nach anwachsend.
do - me prei - sen, rings im Wel - ten - do - me prei - sen Got - tes Gü - te,
Wel - ten do - me, rings im Wel - ten - do - me prei - sen Got - tes Gü - te,
Got - tes Gü - te Flur und Hain, Flur und Hain, Got - tes Gü - te
Got - tes Gü - te Flur und Hain, Flur und Hain, Got - tes Gü - te

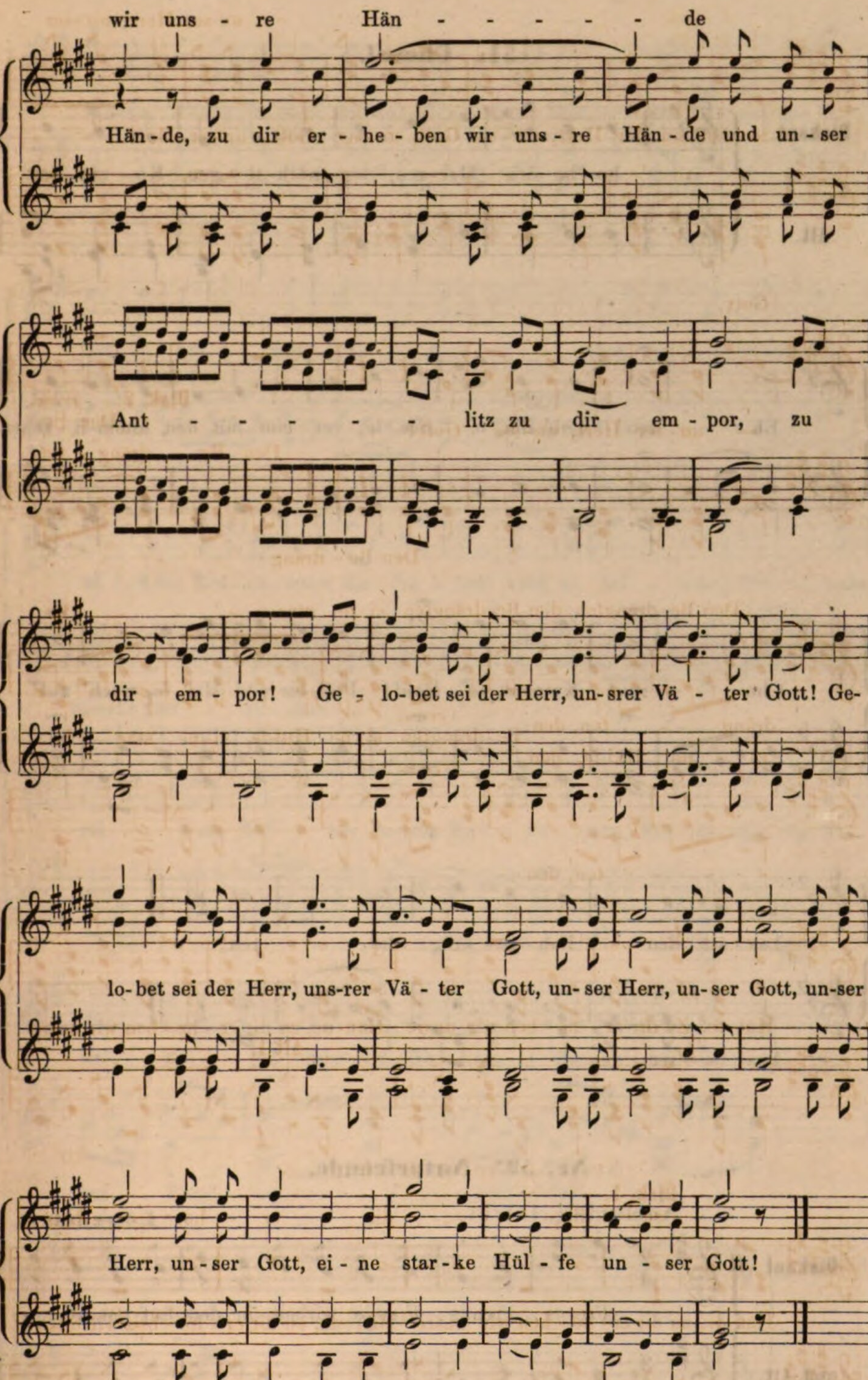


Nr. 50. Lobgesang.

Mit Erhebung.




un-ser Herr, un-ser
lo - bet sei der Herr, un - ser Gott, un - ser Gott, un-ser Herr - -
Gott,
— un-ser Herr, un-ser Gott!
Disk. 2.
p
cresc.
Den Be-
Den Be - dräng - ten
p
Den Be - dräng - - - -
Den Be-drängten, den Be-drängten ei-ne star - - - ke
p
cresc.
f
dräng - ten, den Be-drängten ei-ne Hül-fe, ei-ne star - ke
ei - ne Hül-fe, den
p
cresc.
f
- - - ten, den
pf
Hül-fe. Zu dir er - he - ben wir unsre Hän-de, zu dir er - he - ben wir unsre
Alt 1.
pf
Disk. 1.
zu dir, zu dir er - he - ben
Hän-de, zu dir er- he - ben wir unsre Hän-de, zu dir er- he - ben wir uns-re

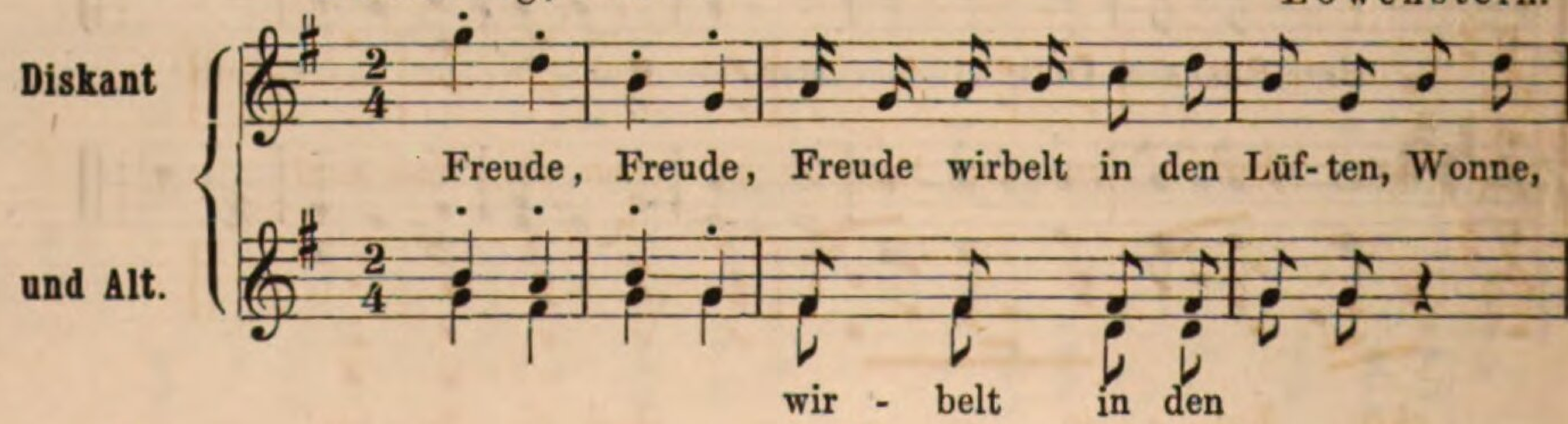

wir uns - re Hän - - - - - - de
Hän - de, zu dir er - he - ben wir uns - re Hän - de und un - ser
Ant - - - - - - litz zu dir em - por, zu
dir em - por! Ge - lo - bet sei der Herr, un - srer Vä - ter Gott! Ge-
lo - bet sei der Herr, uns - rer Vä - ter Gott, un - ser Herr, un - ser Gott, un - ser
Herr, un - ser Gott, ei - ne star - ke Hül - fe un - ser Gott!

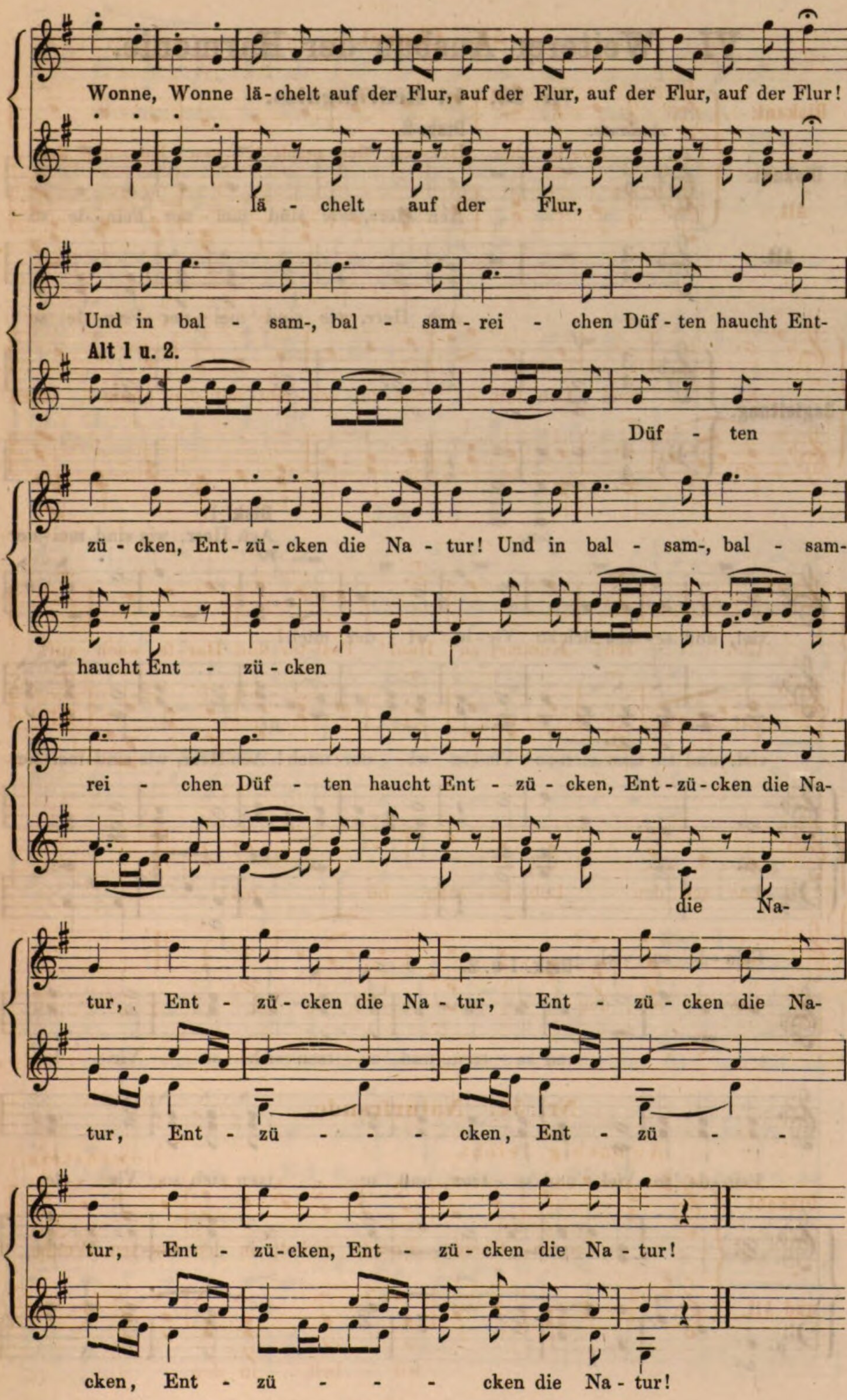
51. Choral.



Nr. 52. Naturfreude.

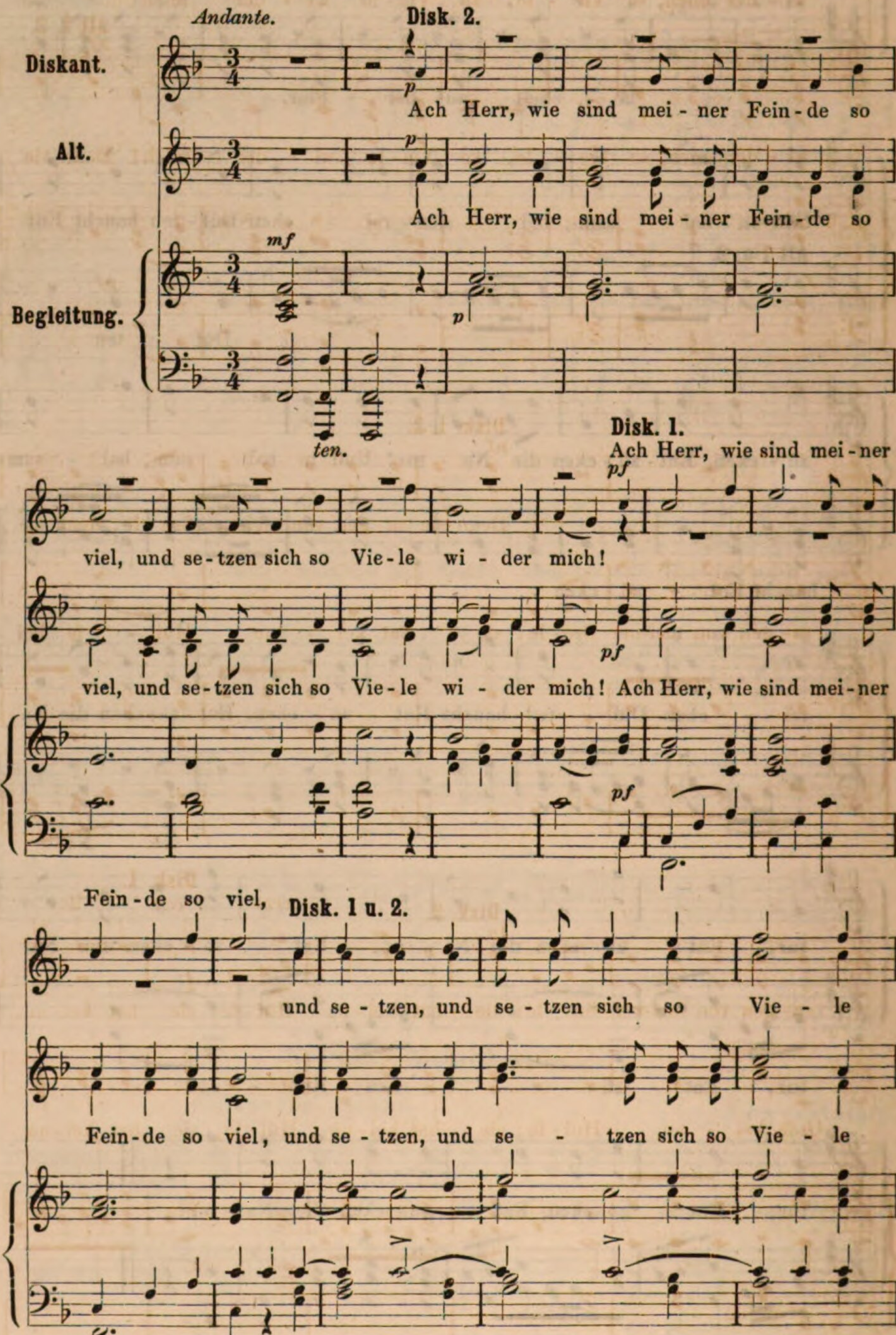
Anmuthig, leicht. Löwenstein.




Wonne, Wonne lä-chelt auf der Flur, auf der Flur, auf der Flur, auf der Flur!
lä - chelt auf der Flur,
Und in bal - sam-, bal - sam-rei - chen Düf-ten haucht Ent-
Alt 1 u. 2.
Düf - ten
zü-cken, Ent-zü-cken die Na - tur! Und in bal - sam-, bal - sam-
haucht Ent - zü-cken
rei - chen Düf - ten haucht Ent - zü-cken, Ent-zü-cken die Na-
die Na-
tur, Ent - zü-cken die Na - tur, Ent - zü-cken die Na-
tur, Ent - zü - - - cken, Ent - zü - -
tur, Ent - zü-cken, Ent - zü-cken die Na - tur!
cken, Ent - zü - - - cken die Na - tur!

VI. Weiterer Ausbau der Harmonie.

Nr 53. In Bedrängniss.



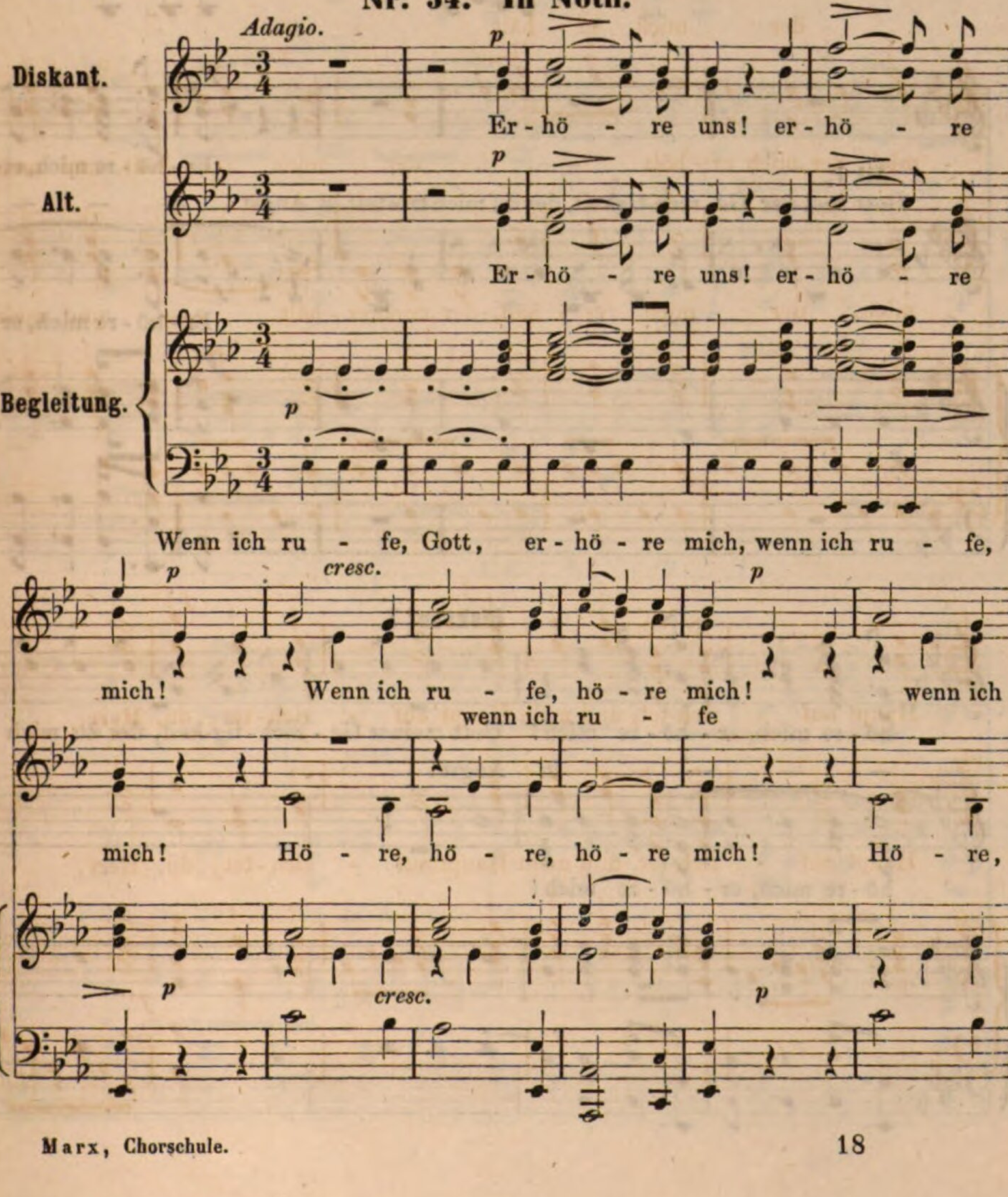


wi - der mich, so Vie - le, so Vie - le wi - der mich!
Alt 1. 2.
wi - der mich, so Vie - le, so Vie - le wi - der mich! Denn sie
Disk. 1. 2.
Denn sie sa - gen von mei - ner See - le, denn sie
sa - gen von mei - ner See - le: sie hat kei - ne Hül - fe bei
Disk. 2.
Disk. 1.
cres - cen - do
sa - gen von mei - ner See - le: sie hat kei - ne Hül - fe, sie hat kei - ne
Gott, kei - ne Hül - fe; sie hat kei - ne Hül - fe, sie hat kei - ne

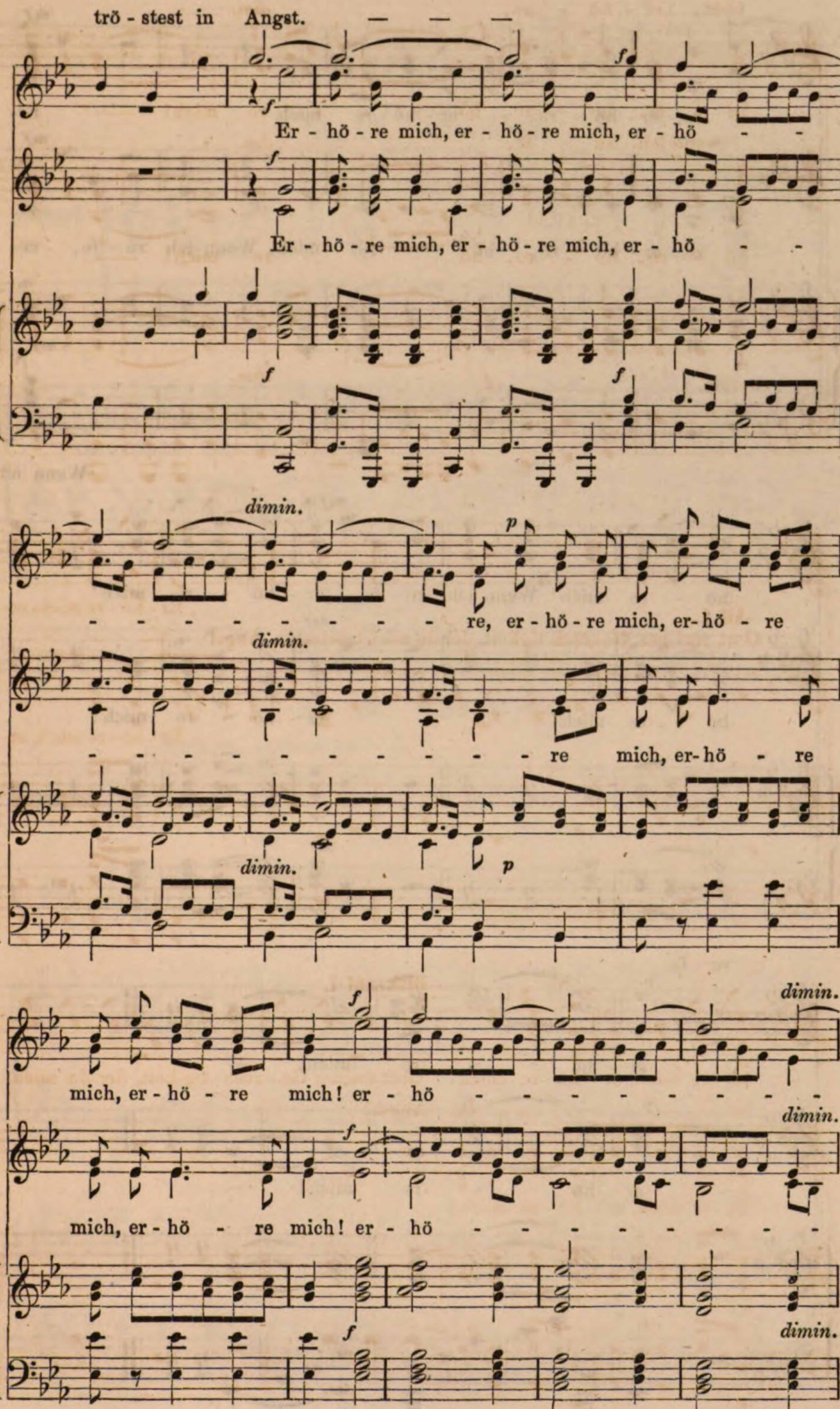

Hül-fe bei Gott —. A-ber du, Herr, bist der Schild für
Hül-fe bei Gott —. A-ber du, Herr, bist der Schild für
f
der mich er-hält,
mich, der mich er-hält —, der mich er-hält, und mein
mich, der mich er-hält, der mich er-hält —, und mein
p
Haupt auf - rich-tet, und mein Haupt auf - rich-tet, du, Herr,
Haupt auf - rich-tet, und mein Haupt auf - rich-tet, du, Herr,

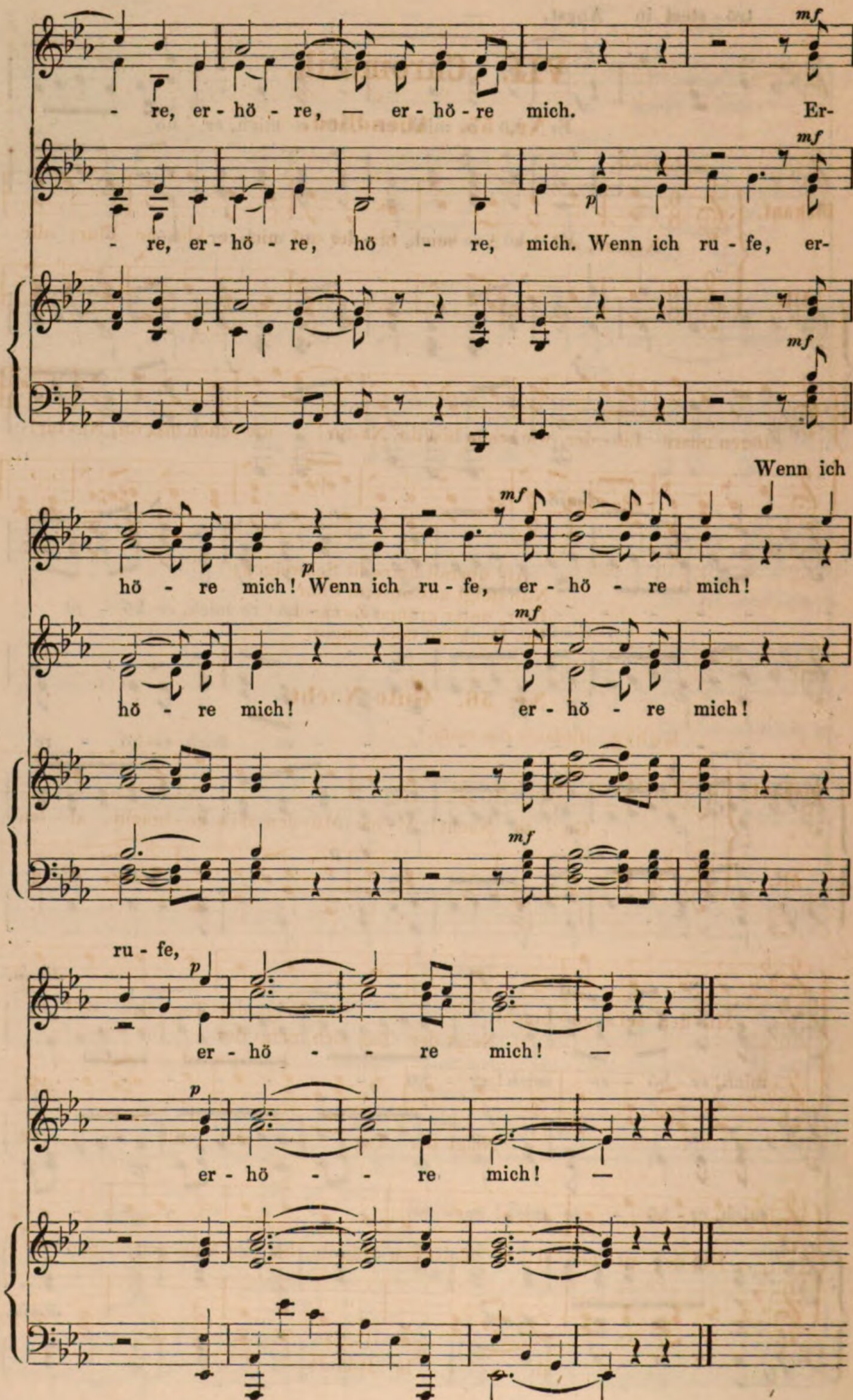

du, der Herr —!
du, Herr —! bist mein Schild, du, der Herr —!
du, Herr —! bist mein Schild, du, der Herr —!
p
f

Nr. 54. In Noth.


Adagio.
Diskant.
Alt.
Begleitung.
Er-hö - re uns! er-hö - re
Er-hö - re uns! er-hö - re
Wenn ich ru - fe, Gott, er-hö-re mich, wenn ich ru - fe,
mich! Wenn ich ru - fe, hö-re mich! wenn ich
wenn ich ru - fe
mich! Hö - re, hö - re, hö - re mich! Hö - re,
p
cresc.


Gott, er - hö - re, dim.
ru - fe, hö - re, hö - - - re mich! —
wenn ich ru - fe, dim.
hö - re, hö - re, hö - - - re mich! —
cresc. f dim.
Alt 1.
Gott mei-ner Ge - rech-tigkeit, der du mich tröstest in Angst — — —
Er - hö - re mich, er-
Er - hö - re mich, er-
p
f
Disksant 1.
hö - re mich, er - hö - re mich! Gott meiner Ge - rech - tig-keit, der du mich
— — — in Angst!
hö - re mich, er - hö - re mich!
p


trö - stest in Angst.
Er - hö - re mich, er - hö - re mich, er - hö
f
Er - hö - re mich, er - hö - re mich, er - hö
f
dimin.
re, er - hö - re mich, er-hö - re
p
dimin.
re mich, er-hö - re
dimin.
p
mich, er - hö - re mich! er - hö
dimin.
mich, er - hö - re mich! er - hö
dimin.
f
dimin.


mf
- re, er - hö - re, — er - hö - re mich. Er-
mf
- re, er - hö - re, hö - re, mich. Wenn ich ru - fe, er-
p
mf
Wenn ich
mf
hö - re mich! Wenn ich ru - fe, er - hö - re mich!
p
mf
hö - re mich! er - hö - re mich!
mf
ru - fe,
p
er - hö - - re mich! —
p
er - hö - - re mich! —

VII. Chromatik.

Nr. 55. Abendlied.

Andante.



All' überall herrscht Schweigen;
Nur steigt aus unserm Chor
Hier, unter grünen Zweigen,
Ein Danklied noch empor.

Nr. 56. Gute Nacht.

Ruhig. *Andante con moto.*



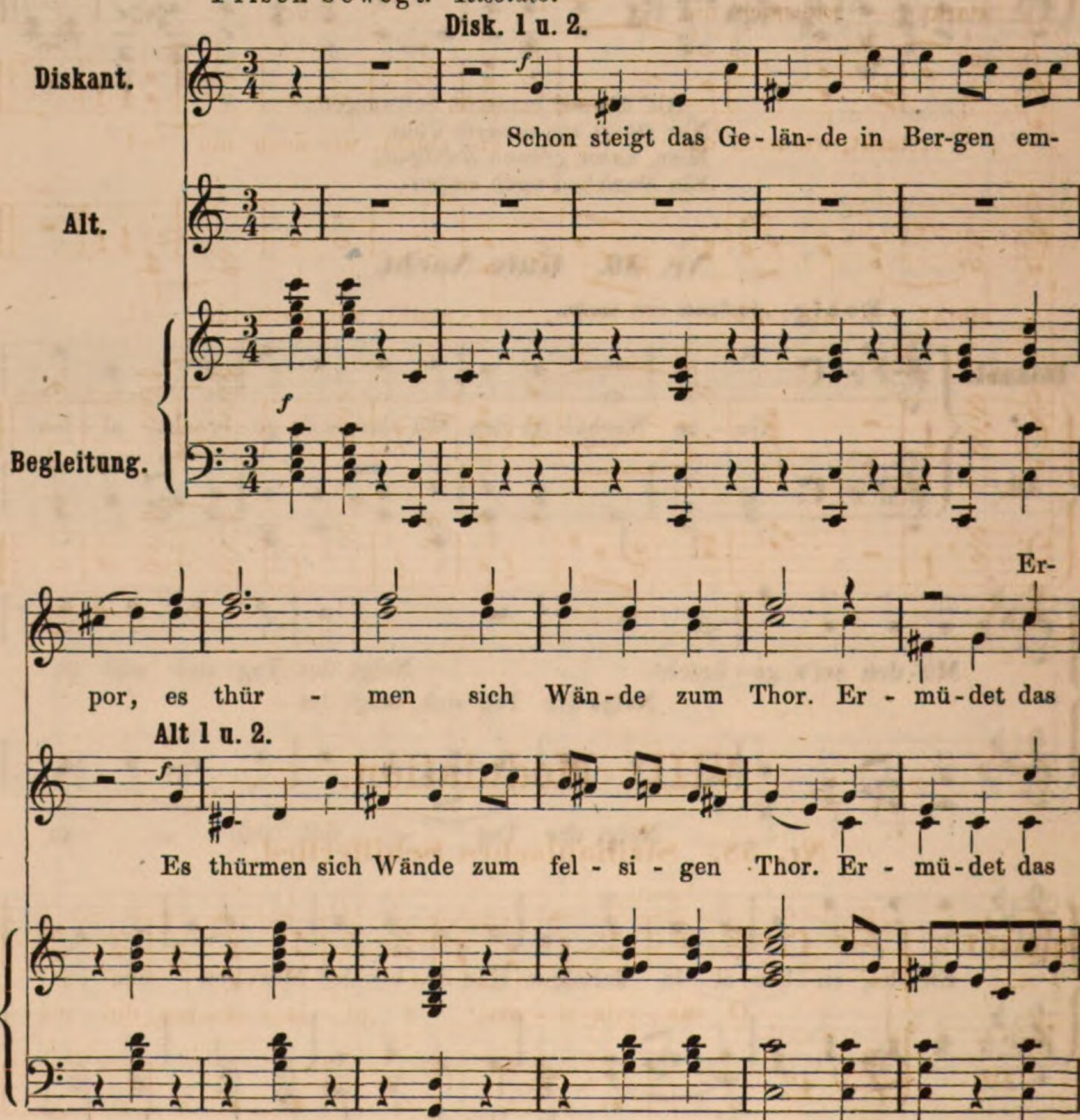


Schlummert süss!
Träumt euch euer Paradies!
Wem die Liebe raubt den Frieden,
Sei ein schöner Traum beschieden.

Th. Körner.

Nr. 57. Bergfahrt.

Frisch bewegt. *Risoluto.*

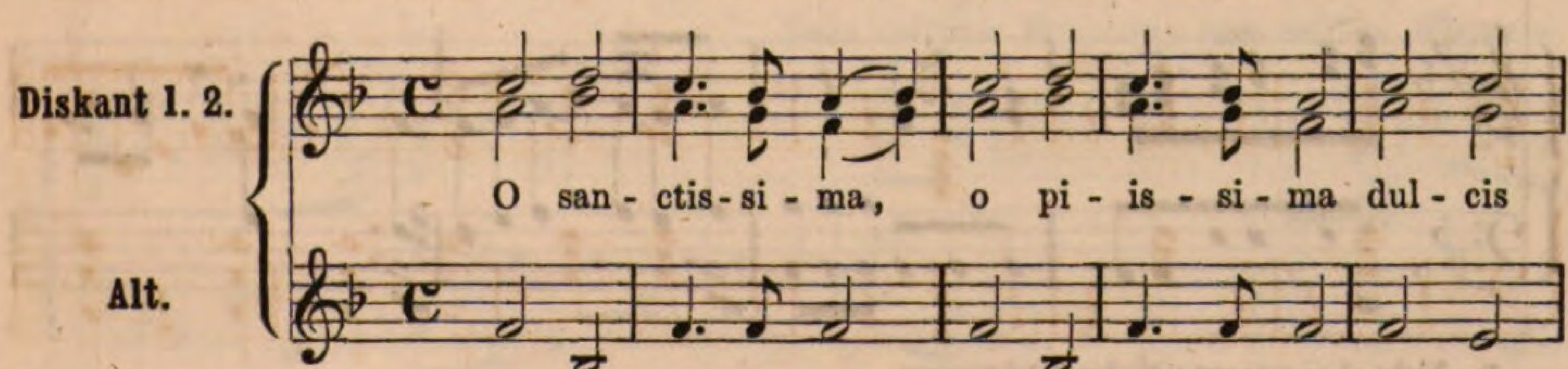






VIII. Modulation.

Nr. 58. Sizilianisches Schifferlied.



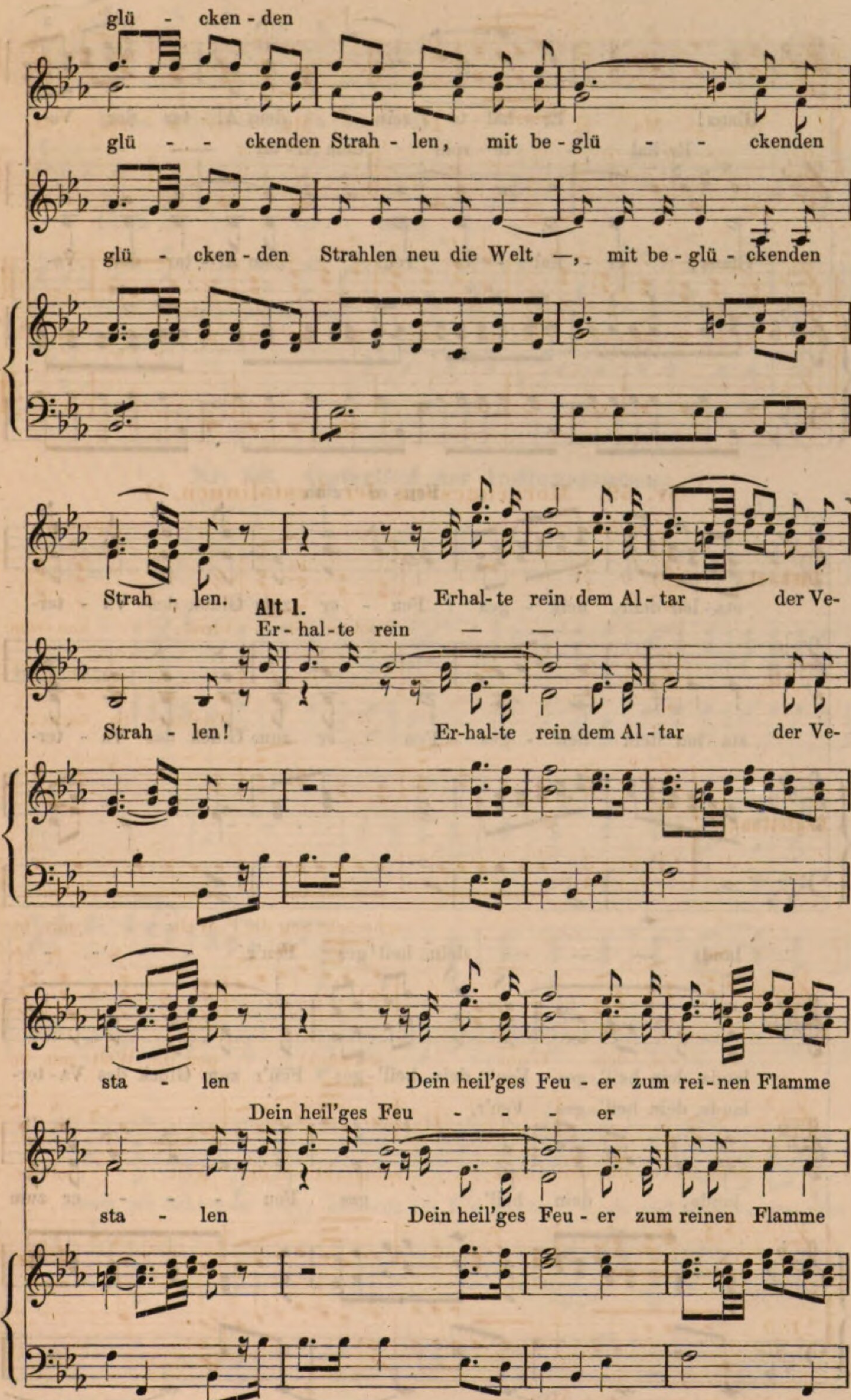


Nr. 59. Morgengesang der Vestalinnen. *)

Larghetto con moto. Spontini.



*) Nicht ohne unvermeidliche Abkürzungen.

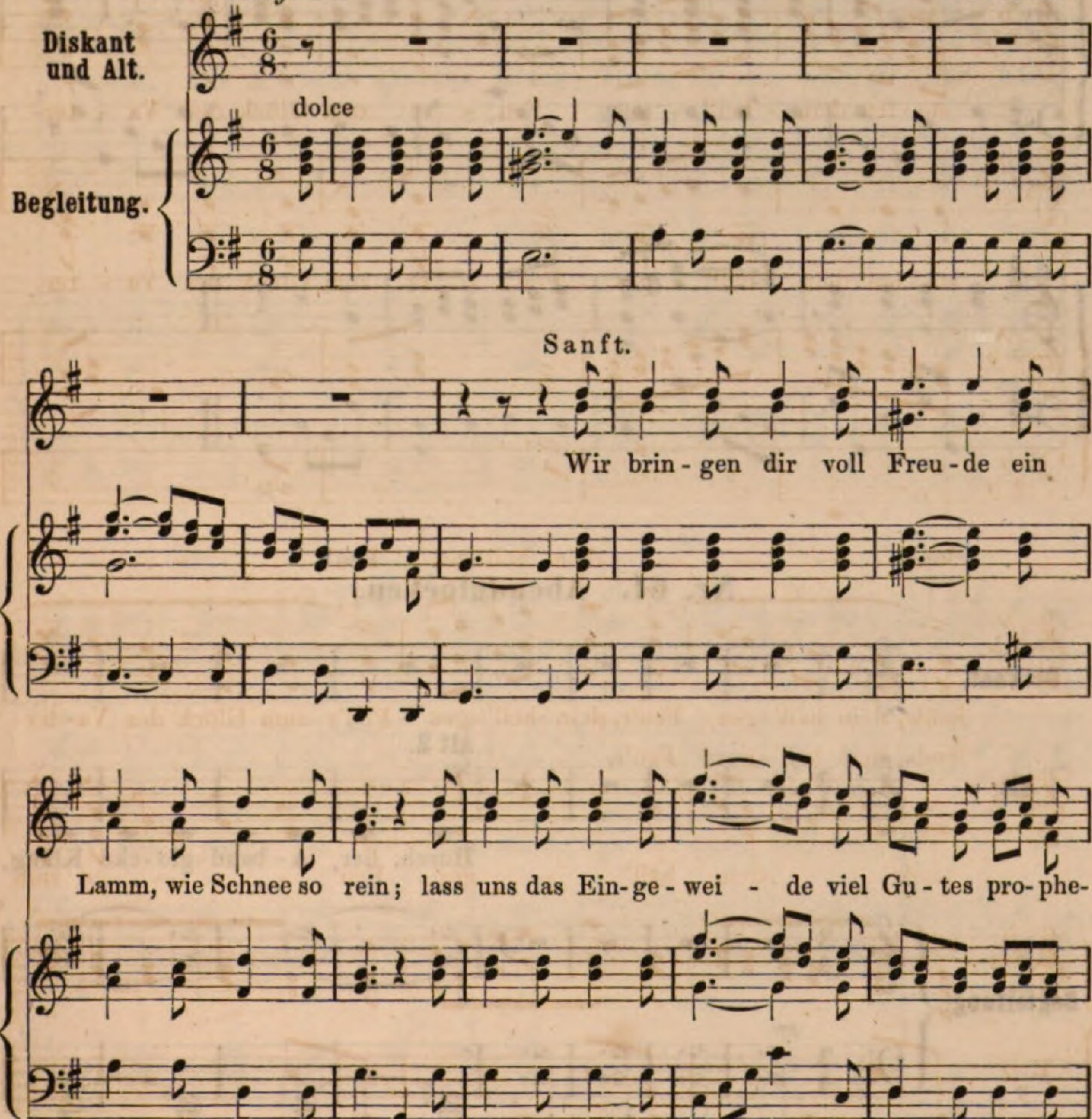

glü - cken - den
glü - - ckenden Strah - len, mit be - glü - - ckenden
glü - cken - den Strahlen neu die Welt —, mit be - glü - ckenden
Strah - len.
Alt 1.
Erhal- te rein dem Al - tar der Ve-
Er - hal - te rein — —
Strah - len! Er-hal-te rein dem Al - tar der Ve-
sta - len Dein heil'ges Feu - er zum rei - nen Flamme
Dein heil'ges Feu - - - - er
sta - len Dein heil'ges Feu - er zum reinen Flamme

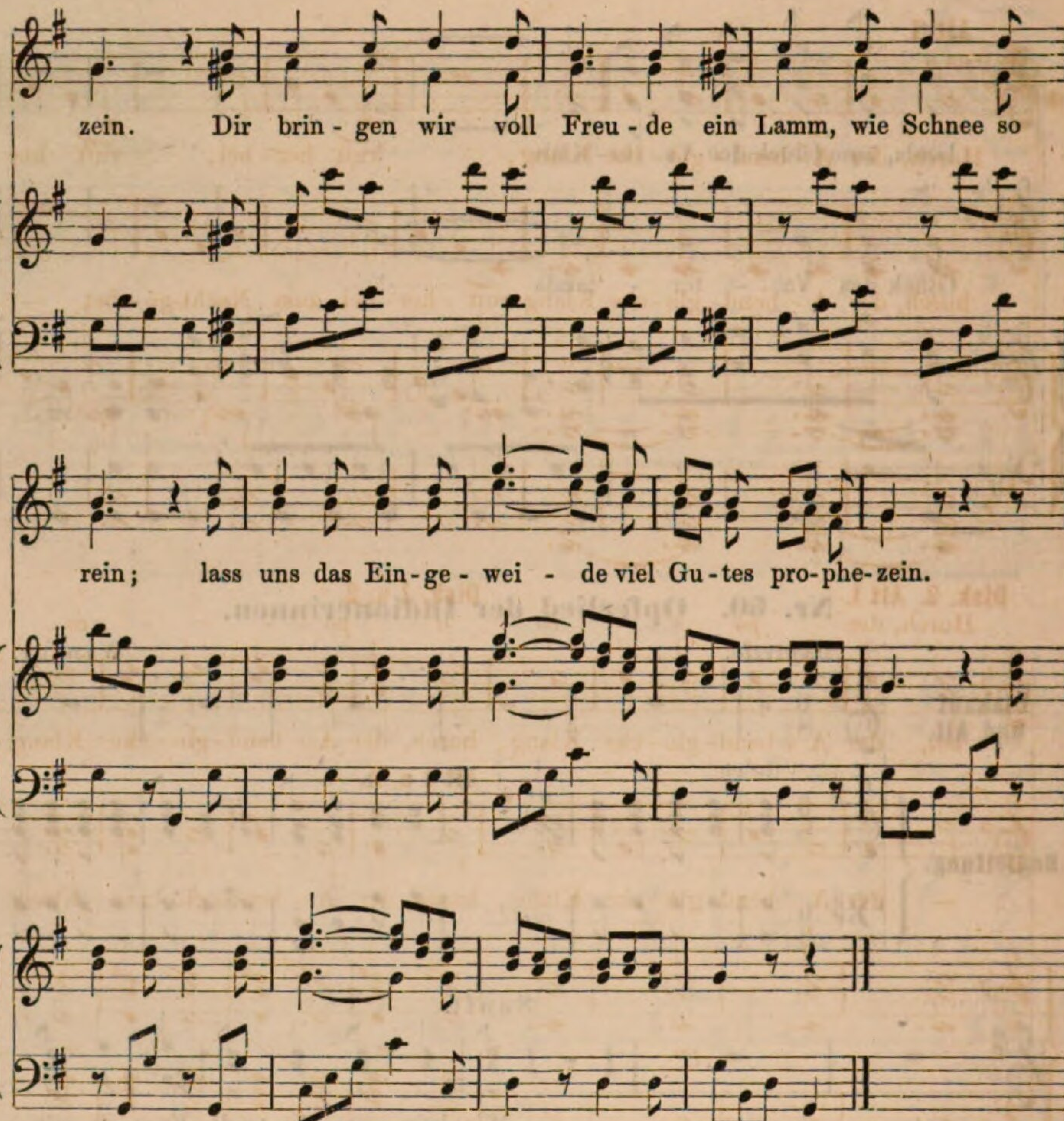

Glanz! Er - hal - te rein dem Al - tar der Ve-
Er- hal - te rein dem Al - tar ——
Glanz, er - hal - te rein dem Al - tar der Ve-
Feu - er zum
sta - len dein heil' - ges Feu - er zum Glück des Va - ter-
sta - len dein heil' - ges Feu - er zum Glück des Va - ter-
lands — — — dein heil'ges Feu'r - - - -
lands, dein heil' - ges Feu'r, dein heil' - ges Feu'r zum Glück des Va - ter-
lands, dein heil' - ges Feu'r,
lands, dein heil' - ges Feu - - - er zum



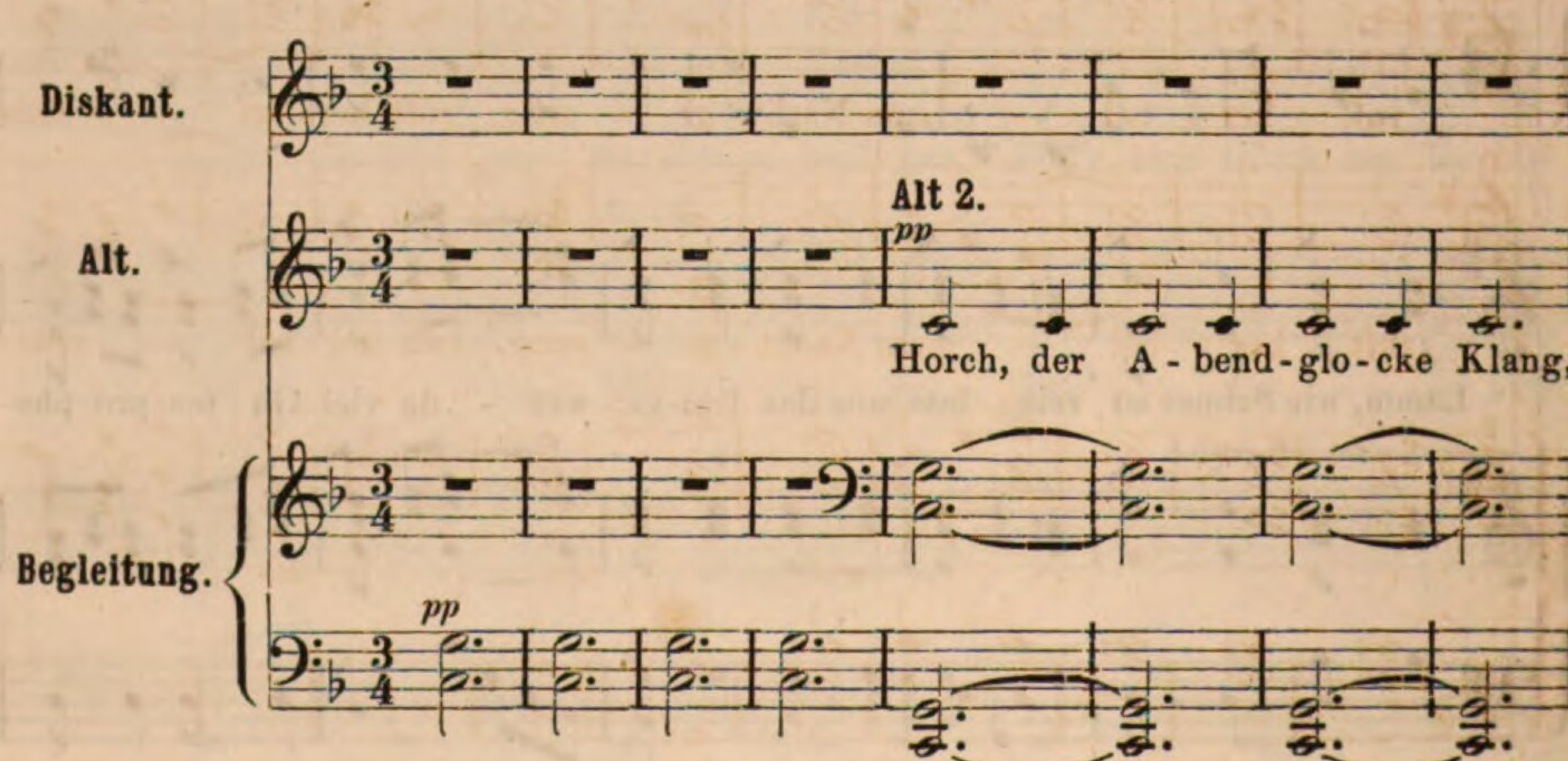
Nr. 60. Opferlied der Indianerinnen.

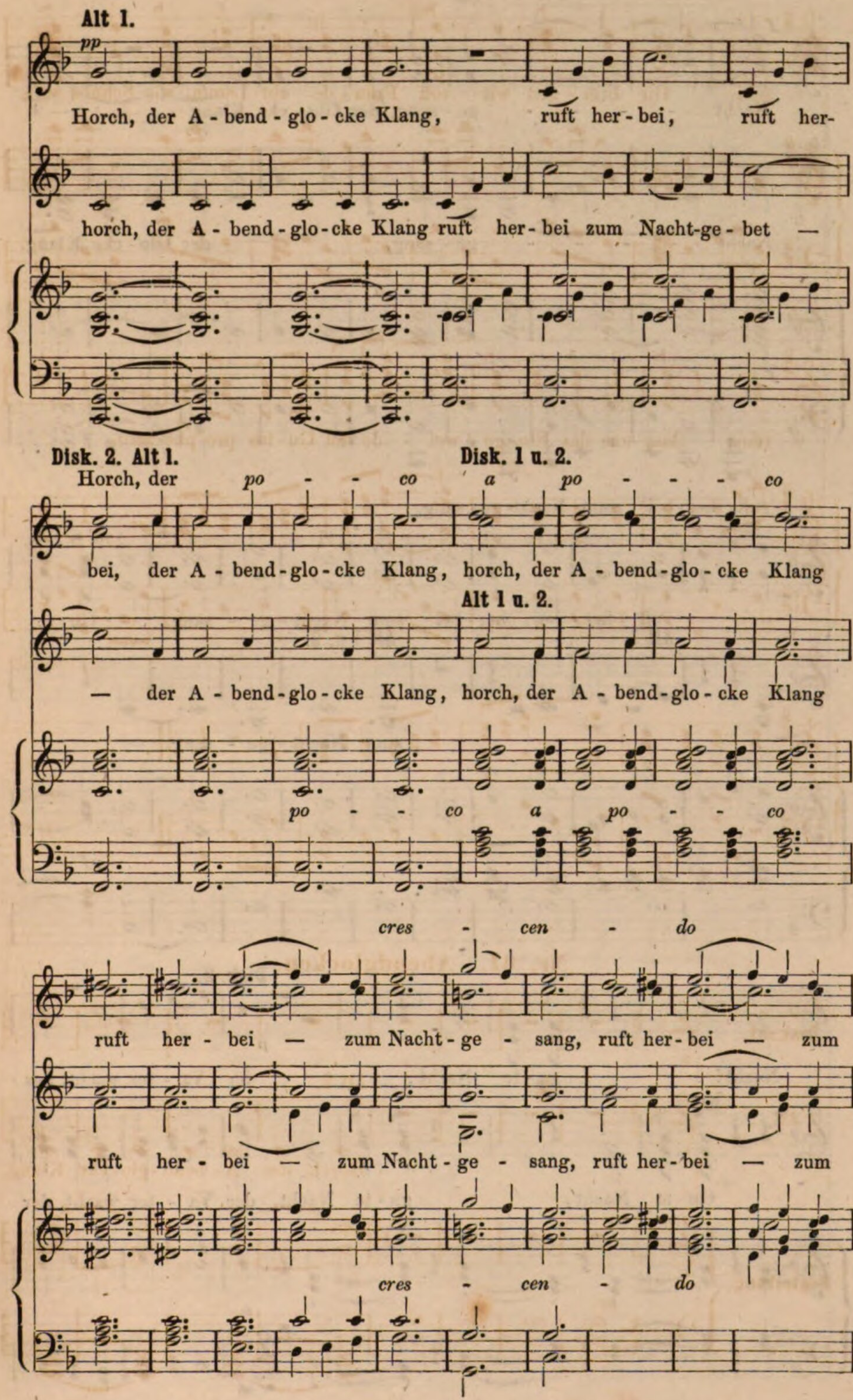
Allegretto. Winter.

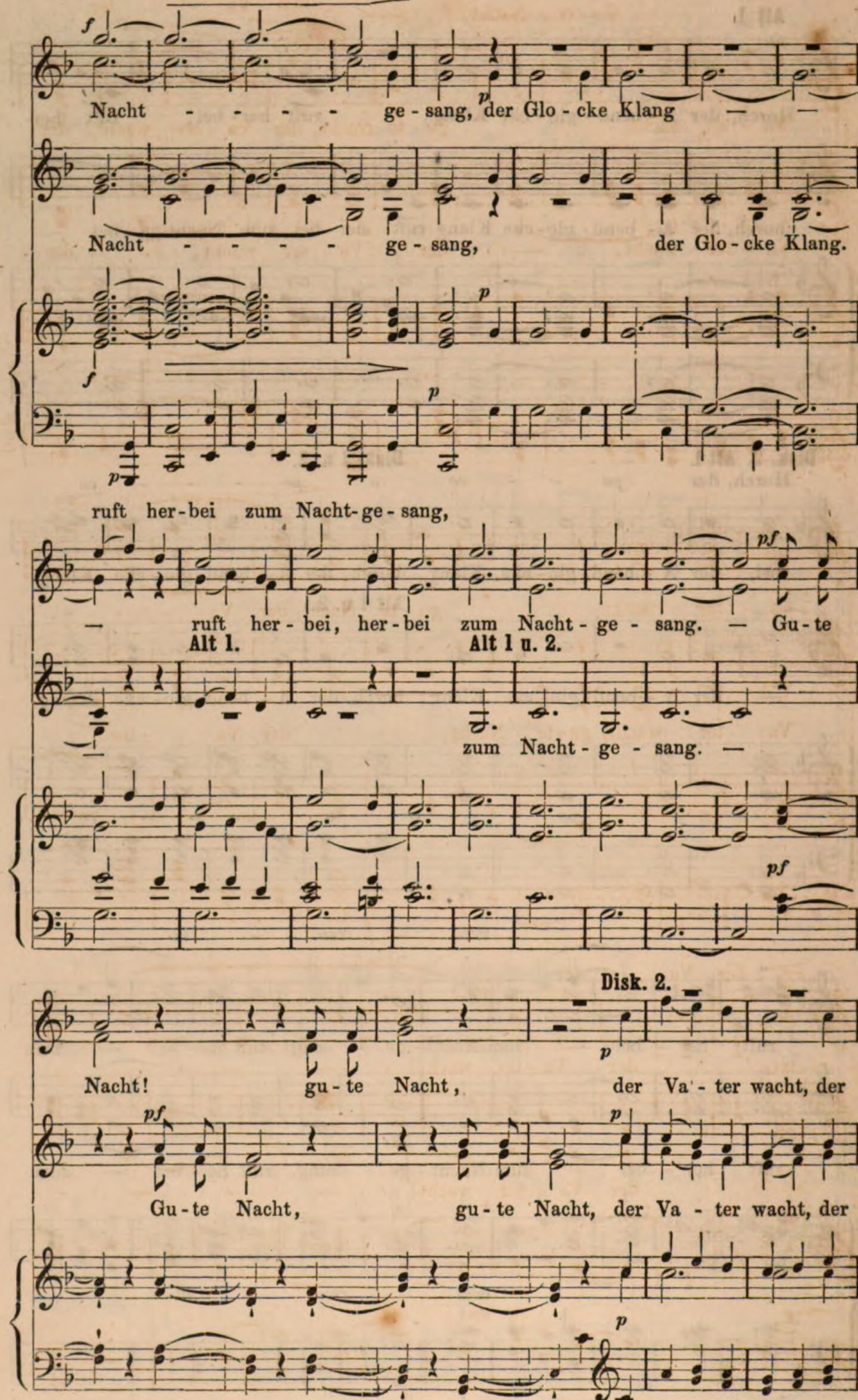


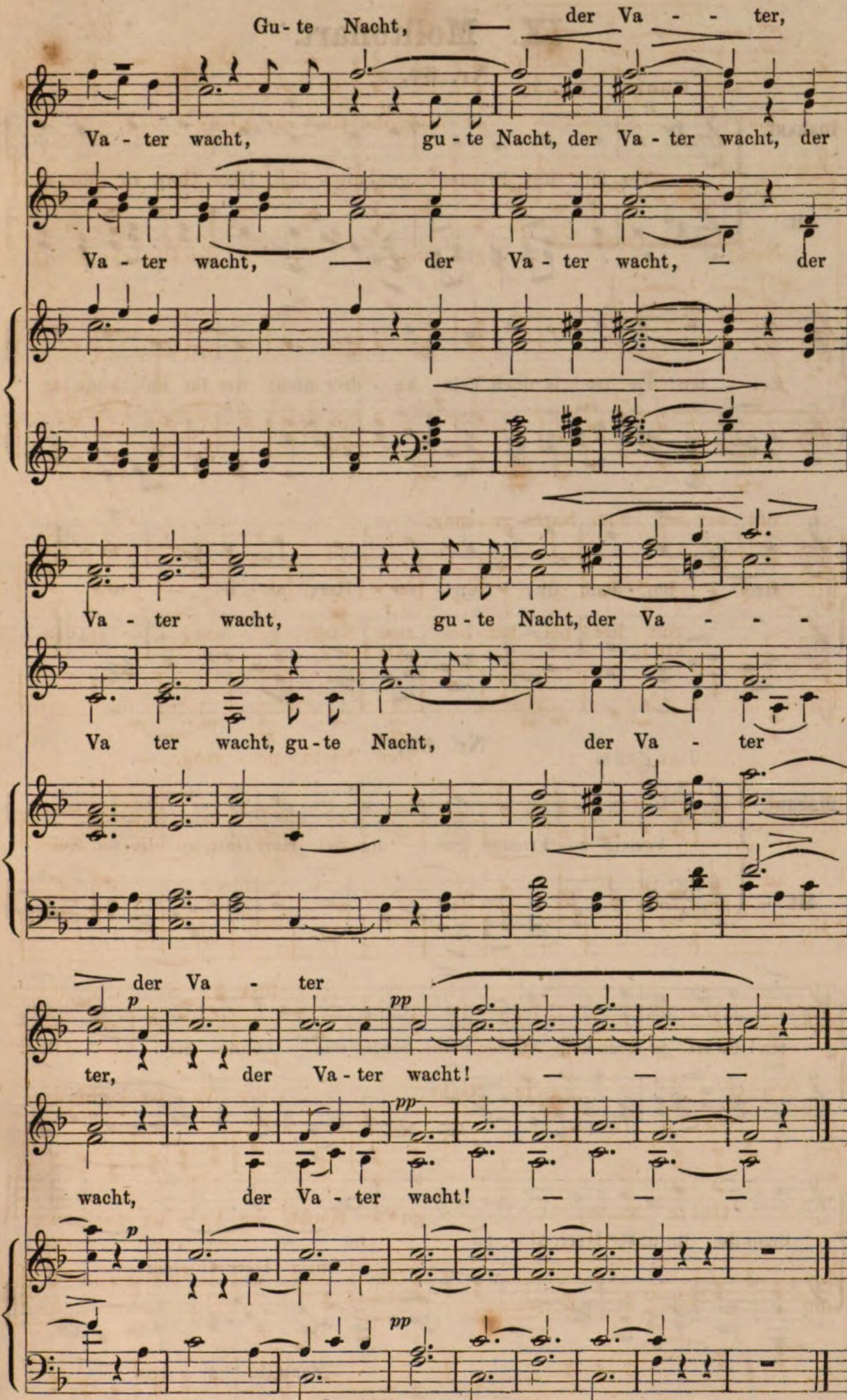


Nr. 61. Abendglocken.




Alt 1.
pp
Horch, der A - bend - glo - cke Klang, ruft her - bei, ruft her-
horch, der A - bend - glo - cke Klang ruft her - bei zum Nacht - ge - bet —
Disk. 2. Alt 1.
Disk. 1 u. 2.
Horch, der po - - co a po - - - co
bei, der A - bend - glo - cke Klang, horch, der A - bend - glo - cke Klang
Alt 1 u. 2.
— der A - bend - glo - cke Klang, horch, der A - bend - glo - cke Klang
po - - co a po - - co
cres - cen - do
ruft her - bei — zum Nacht - ge - sang, ruft her - bei — zum
ruft her - bei — zum Nacht - ge - sang, ruft her - bei — zum
cres - cen - do


f
Nacht - - - - - ge - sang, der Glo - cke Klang — —
p
Nacht - - - - - ge - sang, der Glo - cke Klang.
p
f
p
p
ruft her - bei zum Nacht - ge - sang,
pf
— ruft her - bei, her - bei zum Nacht - ge - sang. — Gu - te
Alt 1.
Alt 1 u. 2.
zum Nacht - ge - sang. —
pf
Disk. 2.
p
Nacht! gu - te Nacht, der Va - ter wacht, der
pf
p
Gu - te Nacht, gu - te Nacht, der Va - ter wacht, der
p



Gu - te Nacht, — der Va - - ter,
Va - ter wacht, gu - te Nacht, der Va - ter wacht, der
Va - ter wacht, — der Va - ter wacht, — der
Va - ter wacht, gu - te Nacht, der Va - - -
Va ter wacht, gu - te Nacht, der Va - ter
der Va - ter
pp
ter, der Va - ter wacht! — — —
wacht, der Va - ter wacht! — — —

IX. Molltonart.

Nr. 62, a.

Choral.



Nr. 62, b.

Langsam.



BAYERISCHE STAATS- BIBLIOTHEK MUENCHEN

Im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig erscheinen gleichzeitig:

Ausgesetzte Stimmen

zu den

Uebungssätzen der Chorschule

von

A. B. Marx.

Im Formate der Chorschule. Preis 1 Thlr.

Ferner erscheint demnächst **im Zusammenhang mit dieser Chorschule und als deren Fortsetzung:**

Sammlung

vorzüglicher Chorsätze

für den Gebrauch

in Singvereinen und Chorschulen

zusammengestellt

von

A. B. Marx.

Klavierauszug und ausgesetzte Stimmen.

Pr. **Klavierauszug** 2 Thlr.
- **Stimmen** 1 Thlr. 20 Ngr.

Früher sind von demselben Verfasser erschienen:

Die Lehre

von der musikalischen Komposition

praktisch-theoretisch.

1. Theil:	**5. Auflage.**	gr. 8.	1858.	geh.	3 Thlr.	
2. -	**4.** -	gr. 8.	1856.	geh.	3 -	
3. -	**3.** -	gr. 8.	1857.	geh.	3 -	
4. -	**3.** -	gr. 8.	1860.	geh.	3 -	

Allgemeine Musiklehre

Ein Hülfsbuch

für Lehrer und Lernende in jedem Zweige musikal. Unterweisung.

6. Ausgabe. gr. 8. 1857. geh. 2 Thlr.

Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts

und ihre Pflege.

Methode der Musik.

gr. 8. 1855. geh. 2 Rthlr. 20 Ngr.

Die alte Musiklehre

im Streit mit unsrer Zeit.

gr. 8. 1841. geh. 1 Rthlr.

08. NOV. 2007

Helene Tschacher
Buchbindemeisterin
D-84048 Ebrantshausen
Telefon 08751-9990

08. NOV. 2007

Helene Tschacher
Buchbindemeisterin
D-84048 Ebrantshausen
Telefon 08751-9990

08. NOV. 2007

Helene Tschacher
Buchbindemeisterin
D-84048 Ebrantshausen
Telefon 08751-9990